

С. И. и Н. М. РУДЕНКО

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

Москва

1949 г.

Printed in Soviet Union.

Рисунки выполнены художником
Н. М. Сундовой-Руденко

N 5899
S3 R8

Население Алтая середины первого тысячелетия до н. э. в советской археологической литературе обычно именуется ранними кочевниками. Такое название представляется нам слишком общим и неудачным, хотя бы уже потому, что настоящего кочевого быта, с содержанием скота на подножном корму в течение круглого года, на Алтае никогда не было. Поэтому за населением Алтая скифского времени мы предпочитаем сохранить название «скифы», но, разумеется, не в смысле этнического их родства или общности происхождения со скифами геродотовыми, а в смысле принадлежности их к стадияльно общей культуре, бытовавшей в первом тысячелетии до н. э. на огромном пространстве евразийских степей, от Алтая на востоке до Карпат на западе.

Вследствие значительной удаленности алтайских скифов от центров передовой культуры того времени, непосредственными письменными историческими данными о них мы не располагаем. Очень немногочисленны письменные данные и о других азиатских скифах. Кое-какие сведения о кочевых племенах западноазиатских степей (саках) имеются в накш-и-рустемской и бехистунской клинописных надписях персидского царя Дария (521—486 гг. до н. э.). Геродот знакомит с многочисленными кочевническими племенами массагетов, обитавшими в степях к северу от р. Узбоя, между Каспийским и Аральским морями, а, возможно, и далее на восток до низовьев р. Сыр-Дарьи. Вторым крупным объединением азиатских скифов были саки, обитавшие к северу от Бактрии и Согдианы за р. Сыр-Дарьей в равнинной степи и в горной области. К востоку от массагетов и саков жили довольно многочисленные племена исседонов, а на восток от них — аримасы; к северу, в районе озера Зайсан, жили аргипей, и по соседству с ними, — легендарные, стерегущие золото грифы, вероятно, алтайские скифы, но племенного их названия Геродот не сообщает.

При Дарии I персы подчинили себе какую-то часть сакских племен. В перечислении персидских сатрапий Геродот указывает, что скифы-саки входили в состав XV сатрапии и были обложены ежегодной данью. Саки пешие и конные были в составе персидских войск и принимали участие в походах Дария на скифов (513 г. до н. э.), участвовали в знаменитой Марафонской битве (490 г.) и в Фермопильском сражении (480 г.).

Все, что мы в настоящее время знаем об алтайских скифах, является результатом археологических раскопок. Археологические данные указывают на то, что алтайцы скифского времени имели постоянные бревенчатые дома. Погребальные их камеры свидетельствуют не только о высокой технике плотничного дела, но и сохраняют ряд типичных деталей конструкций домов. В природных условиях Алтая чисто кочевой образ жизни, без заготовки на зиму корма для скота, немыслим в настоящее время, вряд ли возможен он был и раньше. Большую часть года население должно было проводить в постоянных жилищах, расположенных в долинах рек, где, возможно, были и небольшие посевы. Перекочевки ййлажного типа (летом со скотом в зону альпийских лугов, а зимой обратно — в степные речные долины), вероятно, были и в те времена. Крупного табунного скотоводства с постоянными перекочевками, такого как в степях, в Алтае не могло быть. Основой скотоводческого хозяйства были лошади и овцы. Помимо скотоводства, алтайские скифы, несомненно, занимались промыслом пушного зверя. Если у них не было оленеводства, то олень был все же обычной их добычей, что видно из практики набивания седельных подушек оленьим волосом. Одной из материальных основ быта алтайских скифов, возможно, было и рудное дело. Древние рудные разработки в Алтае, в частности в Колбинском и Нарынском хребтах, хорошо известны. По Геродоту все скифские и не-скифские кочевые племена того времени имели одинаковую одежду: короткие полукафтаны без застежек, подпоясанные широким ремнем, узкие длинные штаны и низкую мягкую без подметок обувь. Между тем в одном из алтайских курганов были найдены своеобразные одежды: одна — с длинными фалдами и нагрудником, другая — род плаща, по покрою и оформлению идентичная кандису, — платью, характерному для персидской знати ахеменидского времени¹.

С исчерпывающей полнотой и притом безукоризненной сохранности в алтайских погребениях представлены конские седла и узды, по типу сходные с западноскифскими того времени.

Общество алтайских скифов можно представить себе в виде племенного союза мелких родовых групп или патриархальных семей во главе с родоначальником, вождем родового объединения. На основе скотоводческого хозяйства и частной собственности на скот произошла уже резкая имущественная дифференциация внутри племенных групп, о чем свидетельствуют исследованные курганы того времени.

Рядовые погребения скифского времени на Алтае обычно представляют собой захоронение человека с двумя-тремя лошадьми в довольно глубокой яме, под могильным холмом сравнительно небольших размеров. Большие курганные погребения, из которых, главным образом, происходят описываемые в настоящей работе произведения искусства, представляют собой скрытое под большой каменной насыпью глубокое захоронение человека в большой бревенчатой камере. Одновременно с человеком в той же могильной яме, но вне камеры, погребалось 7—14 лошадей. Погребения эти были, повидимому, очень богатыми. Несмотря на то, что они еще в древности были ограблены, вещи, оставшиеся после грабителей,

имеют большой научный интерес и художественную ценность. Таких курганов исследовано всего несколько: Катандинский и Берельский, раскопанные В. В. Радловым в 1865 году, Шибинский, раскопанный М. П. Грязновым в 1927 году, и Пазырыкский — нами в 1929 году².

Описание курганов, раскопанных В. В. Радловым, дано им в седьмой главе его работы «Aus Sibirien». Подробный анализ этих раскопок сделал А. А. Захаров³. О раскопках Шибинского кургана имеется лишь очень краткое сообщение⁴. Описаний Пазырыкского погребения несколько, но все они кратки и имеют предварительный характер. Кроме вещей из этих курганов, мы располагаем сравнительно небольшими коллекциями из раскопок рядовых курганов А. В. Адрианова в 1911 году в Майзмирской степи⁵, из раскопок С. И. Руденко в 1925 г. и С. М. Сергеева в 1929 г. близ г. Бийска Алтайского края⁶, коллекцией с Алтая Фролова, опубликованной В. В. Радловым⁷, и коллекцией М. П. Погодина.

Предметы из Катандинского и Берельского курганов, равно как и коллекции М. П. Погодина, хранятся в Гос. Историческом музее в Москве, коллекция из раскопок Пазырыкского кургана и коллекция Фролова — в Государственном Эрмитаже, предметы из раскопок С. И. Руденко под г. Бийском — в Гос. Этнографическом музее в Ленинграде, из раскопок С. М. Сергеева — в Бийском краевом музее.

ТЕОРИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ СКИФСКОГО ИСКУССТВА

Вопросами о происхождении скифов и их искусства занимались многие ученые и высказывали самые разнообразные, иногда взаимоисключающие, предположения. Здесь нет надобности критиковать теории, которые покоятся на шаткой методологической основе и, кроме того, не могли исходить из нового материала, открытого советскими археологами, обогатившими наши представления о происхождении скифов и скифской культуры.

В некоторых обобщающих работах в области скифской культуры, которые хотя и устарели по своим методам и по использованному материалу, все же содержится свод обильного материала, накопленного русской археологической наукой более чем за столетие, и поэтому они небесполезны как источники большого количества фактов и наблюдений.

Рассматривая различные точки зрения на происхождение скифского искусства, мы останавливаемся преимущественно на выводах тех работ, которые вытекали из имевшихся в то время материалов.

Скифское искусство характерно само по себе, писал Миниз в своем обобщающем труде «Скифы и греки». Если исключить все иноземные влияния, в скифском искусстве останется нечто, ни на что не похожее, основа всего его развития. Этот туземный элемент во всей его чистоте Миниз видит в бассейне верхнего Енисея с его центром в Минусинском крае. До тех пор, пока время и истинные связи минусинского искусства не будут выяснены, нельзя сказать, полагает Миниз, что скифская проблема разрешена⁸. В древнем минусинском искусстве он не видит ничего такого, что могло притти извне. Рейнах показал сходство между сибирским искусством и некоторыми элементами искусства микенского. Если это было так, замечает по этому поводу Миниз, то это имело бы место и в позднейшей минусинской культуре, которая была идентична скифской. Но эти последние получали средиземноморские элементы и непосредственно. Архаическое греческое искусство, собственно ионийское, проникло к ним в раннем периоде, но до него там могли быть и другие влияния из эгейской области. Что могло быть верным в заманчивой теории Рейнаха, пишет Миниз, это — распространение воспроизведений животных

в летучем галопе от микенского искусства до уже позабытого центрально-азиатского искусства, через Сибирь до Китая.

В последние годы в своих лекциях «Искусство северных кочевников» Миниз с большей уверенностью говорит о возникновении подлинно скифского искусства, вне иноземных влияний на севере Центральной Сибири. Между тем он не отрицает, что после того как скифы вошли в контакт с передней Азией, их искусство подверглось ассирийским, точнее — закавказским влияниям⁹.

Иной точки зрения на происхождение скифского звериного стиля держался Б. В. Фармаковский¹⁰. «Звериный» стиль, писал Фармаковский, до сих пор большей частью считался оригинальным стилем «скифов» и вместе с ними выводили его из Азии и называли иногда урало-алтайским. Фармаковский отмечает, что предметы этого стиля найдены в Ольвии и в других ионийских колониях и что аналогии им можно указать в большом количестве в греческом архаическом и особенно в ионийском искусстве. По его мнению, до ионийской колонизации берегов Черного моря многочисленные народы Скифии довольствовались образами примитивного «звериного стиля», который встречается на данной стадии культуры повсюду. «С началом ионийской колонизации Понта на месте элементарных образов в Скифии появляется новая обработка мотивов звериного стиля совершенно такая, какую нам представляют находки в ионийских колониях и вообще в ионийском искусстве. Эта новая обработка старых элементарных мотивов представляет в Скифии впервые действительно художественную передачу. Ионийцы убогие элементы возвели, так сказать, в перл создания и положили в Скифии основание для действительно настоящего оригинального стиля»¹¹. После анализа ионийского искусства в заключение он пишет: «Ионийцы дали народам Скифии только художественную стильную обработку тех, ими самими заимствованных из Малой Азии «звериных образов», элементы которых в Скифию попадали уже и раньше, задолго до ионийской колонизации берегов Черного моря...» «Ионийцы облагородили те первоначальные бесформенные начала, которые в Скифии были до появления ионийской торговли. Только ионийцы создали здесь настоящий художественный стиль. Этот стиль получил самое широкое распространение в необъятных степях Европы и Северо-запада Азии»¹².

Наиболее подробному анализу скифский звериный стиль подверг М. И. Ростовцев. Впервые вопрос о характере и происхождении скифского искусства был поставлен им в работе «Скифия и Боспор». Выделяя группу предметов скифской культуры с резко подчеркнутым восточным и специально иранским характером, Ростовцев указывал, что их особенностью «считается господство в их орнаментальном украшении так называемого звериного или скифского орнаментального стиля»¹³. «...На юге России стиль этот царит почти безраздельно и украшает при этом предметы, ирано-хеттское происхождение которых представляется более чем вероятным». И далее подчеркивал: «Именно эти предметы, украшенные в оригинальном, неповторяющемся в такой цельности и органичности

зверином стиле, дают тон всей той смешанной культуре, которая представлена в богатых курганных погребениях юга России, начиная с VII до III в. до Р. Хр.» Эта так называемая скифская культура «при данном состоянии научного исследования представляется нам, — писал далее Ростовцев, почти исключительно в аспекте культуры верхних господствующих слоев общества»¹⁴. Анализируя предметы из скифских погребений юга России, в частности кубанских, Ростовцев снова подчеркивал, что «основа этих вещей восточная, специально иранская и эти вещи дают тон всей культуре»¹⁵.

Не соглашаясь с Фармаковским, считавшим скифский звериный стиль дериватом греческого ионийского, т. е. «ионийским стилем из Скифии», Ростовцев находил, что принципы этих двух стилей в основе глубоко различны. «Скифский стиль характеризуется... не только и не столько применением в орнаментике животных или частей их, а самой трактовкой животных. При этом восточные образы фигур из различных животных или частей их, за исключением грифона, для него вовсе не характерны». Развивая эту мысль, он писал, что ионийский стиль в некоторых чертах совпадает со скифским звериным стилем и, может быть, в общем, восходит к одному с ним прототипу, но по духу и основным признакам своим он резко разнится от скифского звериного стиля. Ему не свойственно в такой мере, как скифскому звериному стилю, стремление заставить зверя служить чисто орнаментальным целям, не стесняясь тем, что для этого ему приходится насиловать природу зверя и придавать ему странные неестественные позы. В нем незаметно далеко идущего предпочтения к лежащим, скорченным и собравшимся в один клубок зверям, составляющим одно орнаментальное целое. Нет в нем тенденции трактовать конечности зверей, особенно рога, лапы, хвост, гриву, в духе чисто орнаментальном. Нет, наконец, и попытки стилизовать эти конечности, как части животных, и покрывать поверхность тела животного изображениями других зверей, трактованных, в свою очередь, как орнамент. Для греческого звериного стиля животное есть, прежде всего, животное, изображаемое художником любовно, как таковое, а не как орнамент. Он любит создавать из двух, трех зверей группы, полные жизни и экспрессии. Всего этого скифский звериный стиль почти не знает. Только восточное гербообразное сопоставление зверей, перешедшее и в Малую Азию, и в Элладу, перешло и в скифский звериный стиль, которому орнаментальность этого сопоставления была конгеннальна. Гораздо ближе к скифскому звериному стилю, чем восточно-греческий звериный стиль, стоит звериный стиль западно-сибирских вещей эпохи бронзового и раннего железного века. Все указанные особенности звериного стиля мы находим здесь налицо»¹⁶.

Однако Ростовцев не видел в сибирских вещах оригиналов и прототипов скифского звериного стиля. По его мнению, «сибирские вещи для этого слишком грубы, но недостаточно исконны и не дают эволюции отдельных типов. В них ясно чувствуются восточные или южные, несомненно заимствованные, элементы и только небольшое количество элементов местных и оригинальных. Всего богатства скифского звериного

стиля отсюда не выведешь... Надо думать, что у обоих пошибов был один общий источник, питавший и ту и другую струю». В сибирских вещах Ростовцев находил ряд оригинальных черт, не встречающихся в ранних памятниках звериного стиля в Скифии, и поэтому он склонен был считать западносибирский звериный стиль сравнительно самостоятельным. «И он и южнорусский вышли из одного источника и питаются им все время, южнорусский, несомненно, в отдельных случаях влияет на западносибирский, но в общем оба развиваются параллельно, причем южнорусский, находится в теснейшем контакте с ионийским, сибирский же сохраняет более близкую связь с прародиной стиля, общей для его и южнорусского».

Вопрос о месте происхождения рассматриваемого звериного стиля Ростовцеву представлялся трудным и сложным. «Мы слишком мало знаем ранние стадии развития иранского художественного творчества, чтобы иметь возможность утверждать или отрицать происхождение звериного стиля с его специфическими южнорусскими или сибирскими особенностями из недр иранства. Некоторые совпадения с вещами архаического Элама позволяют, во всяком случае, признать априорную вероятность этой гипотезы»¹⁷.

К вопросу о происхождении скифского звериного стиля М. И. Ростовцев возвращается и в следующей своей работе «Иранцы и греки на юге России»¹⁸. Подчеркивая древность звериного стиля вообще, Ростовцев в этой работе особое внимание уделяет Передней Азии. Он указывает, что много радикальных нововведений в развитии звериного стиля и некоторые новые принципы орнаментации были сделаны в Месопотамии. Эти весьма важные принципы остались классическими и до наших дней. Для расположения животных в серии по поверхности украшаемых вещей в Месопотамии уже в сумерское время применялись те схемы, которые позднее сделались нормальными для звериного стиля вообще. Очень важно было введение в орнаментальное искусство, помимо схем натуральных животных, особых фантастических существ, полученных в результате соединения частей тела излюбленных животных того времени, иногда в смеси с символическим существом: льва, орла, змеи, быка и т. п., главным образом крылатых. Так возникли два типа грифонов: с рогатой головой льва и ушастой орлиной головой, оба — с гребнем. В этой работе Ростовцев показывает, что эти сумерские нововведения имели огромное влияние на весь древний мир в целом. Между прочим он указывает, что приемы эти, процветавшие в Греции в течение архаического периода, позднее были там заменены другими орнаментальными концепциями, более богатыми и более тонкими, но долго сохранялись на востоке. Замечательного развития они достигли в Ассирии. Ассирия и страны, зависевшие от Ассирии, удержали все упомянутые выше схемы, но там были введены и некоторые важные изменения. Звериный стиль мало-помалу становился все более декоративным: животные фигуры теряли свою реальность и употреблялись только как орнаментальные мотивы, подобно мотивам растительным и геометрическим.

Иранский мир находился под сильным влиянием Ассирии и ее цивилизации, особенно в I тысячелетии до н. э., но в то же самое время, как предполагает Ростовцев, он имел свою собственную цивилизацию и сравнительно независимое искусство. «Иранский мир, вероятно, дал звериный стиль, обычно называемый скифским»...¹⁹.

Теория Ростовцева, вытекающая из генезиса скифского звериного стиля, предполагает его происхождение из страны, соответствующей приблизительно современному Туркестану, но он подразумевает также и область Алтая, богатую металлом. «Там был иранский народ саки, находившийся в непрерывных сношениях с Ассирией, он выработал звериный стиль, который затем принес с собой на юг России».²⁰

Особо детальному анализу скифский звериный стиль подвергнут в позднейшей его работе «Звериный стиль на юге России и в Китае».²¹ В этой работе Ростовцев прежде всего отмечает, что скифское искусство в том виде, в каком мы его впервые узнаем на юге России (VII—VI вв. до н. э.), появляется там почти все сразу, со всеми его особенностями, без каких бы то ни было предшественников.

«Внезапно, в конце VII в. до н. э., юг России был наводнен огромным числом высокохудожественных вещей с особым и оригинальным стилем орнаментации. Несомненно, что эта волна пришла извне». Кто же был творцом этого стиля? Ростовцев отвечает: «Несомненно, что скифы были чистыми иранцами, с незначительной примесью монгольских (тюркских) элементов»²². Вместе с тем скифский стиль являлся и самобытным и оригинальным. «Если нам случится найти в этих (скифских) могилах вещи, которые украшены в особом стиле, который не может быть объяснен ни импортом, ни подражанием, мы можем сказать, что мы имеем поразительное искусство, которое может быть названо скифским»²³. Исследуя постепенную эволюцию скифской жизни и искусства на юге России, Ростовцев различает четыре отдельных периода в истории скифской культуры.

1. Архаический период (VII—VI и начало V вв. до н. э.)
2. Переходный или пред-ионийский период (V и начало IV вв. до н. э.)
3. Классическая эпоха пантикапейского периода, наивысший расцвет скифского процветания (IV в. до н. э.).
4. Период упадка и внедрение новых черт и влияний (конец IV в. и начало III в. до н. э.).

Изучение развития звериного стиля на юге России не привело М. И. Ростовцева к разрешению проблемы об его происхождении. Указав на существенные отличия скифского искусства от современного ему искусства Персии, Ионии и южного Кавказа, Ростовцев полагает, что «скифский звериный стиль пришел, вероятно, с востока, или с северо-востока или с севера»²⁴. Особенно подробно останавливается он на сопоставлении культуры и искусства скифов с культурой и искусством сибирскими.

Анализ Минусинской культуры и искусства VI—V вв. до н. э. приводит его к выводу, что сибирские местности района Минусинска не были родиной скифского звериного стиля.

Сибирский материал интересен постольку, поскольку он показывает, что происхождение скифского стиля следует искать где-то в Центральной Азии, в месте, откуда он мог легко притти и на юг России и в Сибирь. Во всей области Центральной Азии он встречается в изобилии, и трудно отдать предпочтение одному пункту перед другим. Мог бы быть принят Туркестан, но фауна звериного стиля указывает скорее на страну горную и лесную, чем на ровные и плодородные почвы области древнего земледелия.

Породившие звериный стиль были охотниками и кочевниками, а не крестьянами и земледельцами. Их более привлекали лесные звери, а не ручные домашние животные земледельческой жизни. И они были вместе с тем в соприкосновении с цивилизацией Ближнего Востока, особенно с культурой персидской империи. Некоторые мотивы их звериного стиля (орел-грифон) они, вероятно, позаимствовали от Персии или от народов, подвластных Персии²⁵.

Иначе подходили к решению вопроса о происхождении скифского искусства советские ученые М. И. Артамонов и С. А. Жебелев²⁶. Касаясь скифского или звериного стиля, они отмечают наличие в нем с ранней поры наряду с туземными мотивами образов, проникших с Востока, а затем из античного мира, но родственных с мотивами скифского происхождения. Что касается общности искусства на всей обширной территории бытования так называемого скифо-сибирского искусства, то и скифское, и сибирское искусство, по их мнению, «определяются не только распространением одних и тех же иноземных влияний, но и обменом формами и мотивами туземного происхождения, в связи с чем самая постановка вопроса о месте происхождения «звериного стиля», той или иной области его первоначального распространения, и равным образом об особом народе, его творце, представляется совершенно неправильной и, как показал опыт, исключаяющей возможность положительного ответа». Подчеркивая, что «в первое время своего существования звериный стиль был принадлежностью верхнего слоя варварского общества», М. И. Артамонов и С. А. Жебелев полагают, что «это искусство было вызвано потребностью в украшении вещей парадного назначения. Оно явилось вместе с предметами роскоши, и нет решительно никаких оснований полагать, что его мотивы и формы были выработаны где-то раньше, в вещах какого-то иного рода».

Вопрос о корнях скифского звериного стиля вскользь затрагивается в работе Д. Н. Эдинга «Резная скульптура Урала». «В развитии звериного стиля, — пишет Эдинг, — особенно отчетливо проступают два мотива: во-первых, включение в орнаментальные композиции представителей животного мира, трактованных в различной степени произвольно, но подчиненных определенному ритму, и, во-вторых, разработка облика животного, результатом чего является создание фантастического образа, отдельные части которого в известной степени реалистичны или, наоборот, обращаются в орнаментальные мотивы». Далее он отмечает генетическое единство уральских резных скульптур и типичных памятников звериного

стиля (имея в виду скифский), несмотря на кажущееся несходство тех и других ²⁷. «Развитое искусство Урала, с чутким пониманием животного мира, с его зрелой техникой, было местным, основным, сильным и разработанным компонентом того агрегата, который условно и не совсем точно называется «скифским» звериным стилем» ²⁸. Исходную, древнейшую стадию евразийского звериного стиля Эдинг характеризует реалистической скульптурой, воспроизводящей (в дереве, роге, камне и металле) животных леса и лесостепи, допуская только некоторую роль южных культур, пополнивших тематику и ускоривших развитие декоративных мотивов. «Образы, рожденные и воплощенные творческой волей охотников, заложили основание евразийского звериного стиля» ²⁹.

Не останавливаясь на теоретической основе взглядов Миннза, Ростовцева и Фармаковского, поскольку они характеризуют пройденный этап науки, вышеизложенные предположения о происхождении скифского искусства в целом могут быть кратко сведены к следующим суждениям:

1. Прimitивный и бесформенный, до понийской колонизации Черного моря, древний скифский стиль облагородили и превратили в настоящий художественный звериный стиль понийцы (Фармаковский).

2. Подлинно скифское искусство возникло на севере Центральной Сибири (верховья р. Енисея, Алтай) вне иноземных влияний и только позднее подверглось влиянию Передней Азии (Миннз).

3. Происхождение скифского звериного стиля — не на севере Сибири (из долины Енисея), его родина — срединная Азия (Туркестан, Алтай), его вероятная основа — иранская, с самостоятельными центрами южнорусским и сибирским, а возможно и с другими (Ростовцев).

Таким образом, накопленный фактический материал приводит ряд ученых к мысли, что Западная Сибирь, в частности Алтай, если не являлись колыбелью скифского звериного стиля, то во всяком случае были одним из центров его развития. Новейшие работы советских ученых и новые археологические открытия значительно расширяют представления о культурных центрах скифов. В свете этих новых данных искусство скифов Алтая представляет особый интерес.

ПРИЕМЫ И ТЕХНИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА АЛТАЙСКИХ СКИФОВ

Искусство западных, причерноморских скифов известно, главным образом, по литым бронзовым и золотым изделиям, золотым штампованным пластинам и, отчасти, по резным из кости вещам. Это, преимущественно,—предметы личного и конского убранства, украшения предметов вооружения, навершия древков, ручки сосудов и т. п. На Алтае, вследствие особой конструкции могильных сооружений и исключительно благоприятных гидрофизических условий и промерзания могил, прекрасно сохранились изделия из материалов, обычно легко разрушающихся во времени, таких, как дерево, кожа, мех, войлок и волос. Поэтому комплекс художественных изделий алтайских скифов численно, вследствие незначительного количества раскопанных там могил, хотя и неизмеримо меньше, чем материал по скифам причерноморским, но много разнообразнее по характеру сохранившихся произведений. Можно определенно сказать, что при отсутствии вековой мерзлоты в крупных алтайских погребениях скифского времени до нашего времени не сохранилось бы и десятой доли тех вещей, которыми мы сейчас располагаем.

В самом деле, с Алтая мы имеем многочисленные резные из дерева художественные изделия. Особенно много их в погребениях Катандинском, Пазырыкском и Шибинском. Это, главным образом, уздечные псалии (трензеля), уздечные и седельные наборы всевозможных подвесок, нашивные на одежду пластины. Все они, как правило, были покрыты золотыми листками или оловянной фольгой. В меньшем количестве известны украшения, вырезанные из кости. Очень много украшений, вырезанных из кожи и меха. Среди последних особенно многочисленны вырезанные из кожи накладки на седельные луки и потфеи, на покрышки седельных подушек, подвески к последним. В меньшей мере, но все же весьма широко, для художественных изделий на Алтае был использован войлок. Достаточно указать на замечательные войлочные аппликации, покрышки седельных подушек, войлочный ковер с художественным фризом или же маски с голов лошадей из Пазырыкского погребения. В качестве материала для украшений, в частности для конской сбруи, использовалась береста, крытая листовым золотом (Берельский курган) и, как дополнительный материал для бахромы и кистей,—конский волос.

Примечательная особенность искусства алтайских скифов — его многокрасочность, комбинации черного, коричневого и белого материала (войлока и кожи) в сочетании с ярко окрашенным в красный, синий и желтый цвета. Окрашивался не только войлок и мех, но и конский волос (Катанда, Пазырык).

Другая характерная особенность этого варварского искусства — использование в одних и тех же изделиях всех имеющихся у них под руками материалов и средств художественного воспроизведения. Например, в одном и том же седле встречаются: вырезанные из кожи силуэтные изображения борьбы зверей, силуэтные же кожаные подвески, но раскрашенные и инкрустированные вставками золотых листков, с бахромой и кистями из крашеного конского волоса, разнообразный вырезанный из дерева и покрытый золотыми листками набор подвесок нагрудника. Еще показательнее в этом отношении маски с лошадиных голов: при их изготовлении использована и кожа, и окрашенный в различные цвета войлок, и мех, и конский волос, и золотые пластинки с дополнительной подрисовкой характерных особенностей изображаемого клеевыми красками.

В связи с многообразием материала и техника художественного творчества алтайских скифов была чрезвычайно разнообразна. Прежде всего мы имеем, хотя и не так много, вырезанных из дерева и отлитых из бронзы скульптурных произведений. Среди них — фигурки оленей из Катандинского кургана, головы барсов — из Шибинского, берельские ушастые орлы. Особо следует отметить мягкую скульптуру — голову рогатого львиного грифона в одной из пазырыкских масок. Особенно многочисленны столь характерные для скифского искусства вообще резные из дерева и кости барельефные изображения, преимущественно животных. К ним относятся фалары — знаменитый лось, гусь, и лебеди Фроловской и Погодинской коллекции, изображения различных зверей и их голов в псалях и наборах конской сбруи из Пазырыкского, Шибинского и других курганов; свернувшиеся в кольца и перевившиеся звери из Маймирского и Катандинского курганов, пазырыкские человеческие маски и многочисленные уздечные и седельные наборы.

Новостью для скифского искусства явились открытые в Пазырыкском кургане многочисленные силуэтные изображения, вырезанные из кожи, и войлочные аппликации. Здесь мы впервые познакомились с поразительными по своей выразительности графическими изображениями различных зверей, в частности — в сценах нападения хищников на лосей, оленей и горных козлов. Замечательны по своему стилистическому оформлению фигуры петухов на пазырыкском саркофаге или петушков на конских нагрудниках. Исключительны по своей композиции силуэтные подвески к седлу в виде человеческих масок.

Особое место в художественном творчестве алтайских скифов по сюжету и стилю занимают выполненные в технике аппликации сцены нападения грифонов на горных козлов (седельные покрывки), бараньи головы, в частности в комбинации с головами львиных грифонов (седельные подвески), рогатый львиный грифон (в конской маске).

ПРИЕМЫ И ТЕХНИКА СКИФСКОГО ИСКУССТВА

Алтайским скифам была хорошо известна техника получения узоров типа инкрустации или мозаики из кусков меха и кожи различной формы и цвета. Таким приемом была выполнена замечательная одежда (по покрою персидский кандис) из Катандинского кургана, мешочек и сумочка — из Пазырыкского.

Дополнительным средством, как сказано, была и живопись. Целый ряд силуэтных кожаных изображений, особенно тигров, раскрашен непосредственно по кожаной поверхности, а в некоторых случаях — по покрытиям из листового золота (маска). При этом различными красками показаны наиболее типичные общие черты изображаемого зверя, например, полосатость шкуры тигра.

Таким образом можно сказать, что алтайские мастера скифского времени владели всеми известными нам приемами изобразительного искусства. Они были превосходными рисовальщиками, незаурядными скульпторами и непревзойденными стилистами. Они пользовались всеми имевшимися в их распоряжении материалами и средствами воспроизведения.

МОТИВЫ ИСКУССТВА АЛТАЙСКИХ СКИФОВ

Характерной особенностью скифского изобразительного искусства является подавляющее преобладание животных форм.

Исходя из довольно ограниченного репертуара изображаемых скифами животных, многие авторы, как мы уже имели случай отметить, пытались вскрыть происхождение их искусства.

Особое значение придавалось изображениям оленей и подчеркивалось наличие несвойственных степям представителей горно-лесной фауны.

Несмотря на сравнительно небольшое количество вещей с Алтая, мотивы алтайского искусства чрезвычайно разнообразны и почти полностью покрывают все известные нам мотивы искусства западных скифов. На Алтае эти мотивы могут быть подразделены на три группы.

К первой группе относятся представители местной фауны. Это прежде всего — лось, затем олень, особенно излюбленный горный баран, козел, сайга, кабан и, наконец, барс. Важно отметить отсутствие изображений медведя. Многочисленны изображения птиц, видовые особенности которых в большинстве случаев хорошо опознаваемы: орел, гусь, лебедь, домашний петух. Изображения рыб условно схематические.

Вторую группу составляют: лев — зверь, который мог быть известен алтайским скифам только по иноземным его изображениям, а также тигр, с которыми они, быть может, встречались на юге.

Третью группу составляют звери фантастические, также иноземного происхождения, такие, как грифоны, орлиные и львиные, и некоторые фантастические звери туземного творчества.

Особняком стоят изображения человеческого лица, точнее — человеческие маски (личины).

Животные в алтайском искусстве, как и в искусстве западных скифов, представлены и единичными фигурами и в различных комбинациях. Это — или геральдически сопоставленные фигуры, парные изображения зверей (в псалых и подвесках конской сбруи), двуглавые геральдические петушки или ряды одного и того же изображения (на саркофаге, конском награвнике и фризе ковра), или симплегмы двух или более животных. В круглых бляхах и фаларах мы находим свернувшихся в коль-

на зверей, изображения зверей, перевившихся в смертельной борьбе, а на седельных покрывках — плоскостные группы нападения хищников на лесных и горных зверей.

Среди орнаментальных мотивов искусства алтайских скифов встречается неожиданно большое количество беспредметных изображений, дегенерации частью животных элементов, частью элементов растительных: различные пальметки, лепестки, спиральные завитки, волюты, сердцевидные фигуры, розетки, стилизованные до неузнаваемости птицы или олени рога и, реже всего, фигуры геометрические.



РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОТНЫХ В КРУГЛОМ РЕЛЬЕФЕ И ГРАФИКЕ

Вполне реалистических и, тем более, натуралистических изображений животных в скифском искусстве мы не знаем. Нет их и на Алтае. Между тем имеется ряд изображений, в которых допущена некоторая условность, но которые, тем не менее, остаются изображениями реалистическими, где и пропорции и все видовые особенности изображаемого объекта сохранены и, быть может, только нарочито подчеркнуты. Эту группу изображений мы встречаем в вещах, не имеющих утилитарного значения, или там, где условия пространственные (т. е. форма предмета) допускали относительно свободную трактовку объекта, в отличие от тех утилитарных вещей, где данный мотив должен был уложиться в заранее заданную форму. Таких вещей на Алтае немного.

Воспроизведения животных в круглом рельефе, в скульптуре у скифов вообще и у алтайских в частности, повидимому, не были особенно популярны. Тем не менее на Алтае встречаются фигурки животных, вырезанные из дерева и кости, отлитые из бронзы и серебра.

В первую очередь должны быть отмечены вырезанные из дерева фигурки оленей, семь оседланных и один лежащий без седла из Катандинского кургана. Это небольшие (7—8 см) фигурки в различных позах, пять — в полный профиль и три — с повернутой головой. У всех этих фигурок были приставные, вероятно кожаные рога и уши, от которых на макушке головы сохранились специальные ямки. По словам Радлова, передние луки седел этих фигурок и копыта были покрыты золотыми листками. Фигурки эти были названы им лошадьми и, как таковые, получили известность в литературе. Ростовцев³⁰, отмечая тенденцию алтайских скифов к реалистическому воспроизведению зверей, особенно подчеркивает этих катандинских «лошадей», оформление которых, по его мнению, сходно с лошадьми, воспроизведенными на двух известных золотых сибирских бляхах с бытовыми сценами из жизни владельцев этих блях.

Эдинг³¹ в реалистическом воспроизведении этих «лошадей» усматривает все же некоторую условность и сухость резьбы, не скрывающих характерные черты этих животных. Главную особенность этих скульптур



Таблица I

Рис. 1. Бухтарминский оленчик. Рис. 2—4. Катандинские фигурки оленей.
Рис. 5. Пазырыкский олень. Рис. 6 и 7. Берельские орлы.

он справедливо видит в решении задачи позы и движения: «лошади переданы или стоящими с непринужденно повернутой головой или скачущими».

Утрата рогов и ассоциация седла непременно с лошады породили это недоразумение в трактовке рассматриваемых фигурок. Катардинские олени не натуралистичны, известная условность в воспроизведении их несомненна, но характерны особенности: короткое и легкое туловище, при сравнительно длинных ногах, длинная шея с тяжеловатой головой, не говоря уж о таких деталях, как утраченные рога и олени копыта (табл. I, рис. 2—4), седло, посаженное на передние лопатки, как это полагается при седловке оленей.

Любопытно, что совершенно в такой же манере изображены скульптурные олени головы с приставными кожными рогами в фигурках распластавных оленей — подвесках одной из узд Пазырыкского кургана (табл. I, рис. 5).

В Берельском погребении были найдены укрепленными по четырем углам саркофага-колоды четыре литые из бронзы фигуры ушастых с распушенными крыльями орлов, насаженных на железные втулки (табл. I, рис. 6 и 7). Несмотря на грубость литья, в этих фигурках много экспрессии. Крайне выразительны преувеличенно большие головы с характерным орлиным клювом и большими оттопыренными ушами. Непропорционально малое по сравнению с головой туловище, расправленные крылья и приподнятый хвост придают своеобразный характер этим коротконогим орликам. И здесь, как и в фигурках катардинских оленей, при известной схематичности в воспроизведении орлов, особое внимание мастером было обращено на оформление головы и передачи позы изображаемого объекта.

В западноскифском искусстве аналогией являются орлы, впрочем, с прижатыми крыльями, опущенными головами и хвостами на известных бронзовых навершиях из Александропольского кургана.

Катардинские олени и отчасти берельские орлы стилистически относятся к широко распространенной категории реалистических скульптурных изображений животных и в неолите лесной полосы Евразии, и в деревянных скульптурах уральских торфяников, и в западноскифском искусстве, и в скульптуре минусинской и поздне-ордосской бронзовой вплоть до современных нам каменных и деревянных фигурок различных зверей у туземцев Саяно-Алтайского нагорья или костяных — у туземцев крайнего северо-востока Азии.

В образах этих произведений некоторые исследователи склонны усматривать ту основу исконного скифского искусства, на которой возник своеобразный «звериный стиль». Несомненно, некоторые элементы условности, получившие такое развитие в «зверином стиле», наблюдаются и здесь, но по существу рассмотренные скульптурные произведения алтайских скифов еще достаточно реалистичны.

Особое положение среди алтайских находок занимает известная серебряная фигурка оленя, впервые опубликованная В. В. Радловым в «Сибирских древностях»³² и позднее изученная В. К. Мальмбергом³³. Эта

стройная серебряная фигурка оленя с позолоченными рожками и копытами, по дошедшим до нас сведениям, была найдена в «бугровой насыпи» близ реки Бухарты (Радлов читает Бухтармы) и в 1735 году доставлена в Петровскую кунсткамеру. Особенностью этой грациозной фигурки (табл. I, рис. 1) являются характерные рога, расширяющиеся кверху в виде лопаток, загнутых несколько вперед, и тело, испещренное пятнами. Мальмберг верно определил ее как изображение чубарого оленя (*Cervus dama*), часто встречающегося на памятниках греческого искусства, находимых на юге России³⁴. По наблюдениям Мальмберга изображение чубарого оленя постоянно встречается на родоских вазах, в то время как на аттических мы находим исключительно обыкновенного благородного оленя. Отсюда он делает вывод, что чубарый олень в ту эпоху был известен лишь грекам Малой Азии и соседних островов. В самой Греции в классический период чубарых оленей не было. Напротив, они издавна водились во всей Передней и Средней Азии, они же встречаются на ассирийско-вавилонских и персидских памятниках. В памятниках южнорусских этого оленя со всеми характерными признаками мы видим в головке из погребения у с. Н. Серогозы Мелитопольского у.³⁵, или в изображении головы оленя, терзаемого грифоном, на золотой пластине с ножом меча из Чертомлыцкого кургана³⁶. В ряде других изображений, например, на кульбовских ножнах, олени изображены с рогами гибридной формы, нечто среднее между рогами чубарого и обыкновенного оленя. Мальмберг предполагает, что кульбовские ножны — образец работы греческого мастера; но уже на черноморском побережье, где чубарый олень был известен только по образцам чисто эллинского искусства, он не совсем понят, почему и появилось нечто среднее между ним и обыкновенным оленем. «Бухтарминский оленчик» — чистая форма чубарого оленя, что может служить доказательством азиатского его происхождения.

На Алтае чубарый олень неизвестен, и интересующая нас фигурка, несомненно, не местной работы, и если она действительно была найдена на Алтае, то могла попасть туда только из Передней или Средней Азии.

Подобную же серебряную, частично позолоченную фигурку в той же позе, но не оленя, а каменного козла, мы знаем из амударьинского клада. Подобно «бухтарминскому» оленчику, амударьинский козел служил ручкой сосуда. Однако козел, в отличие от натуралистического изображения оленчика, трактован в условной манере: шерсть на теле, на боках и груди представлена широкими позолоченными пучками, кольчатые рога — тройными рельефными полосами со значительными интервалами, мускулатура тела, ребра — в типичной для искусства ахеменидской Персии манере переданы кружками, завитками, желобками. Утонченный натуралистический стиль изящного «бухтарминского» оленчика с несомненностью свидетельствует о его переднеазиатском, греческом, спедиально ионийском происхождении, и, по своему стилю, как увидим ниже, он чужд искусству алтайских скифов.

Несравненно богаче реалистические воспроизведения животных в графике. Мы имеем в виду замечательные силуэтные вырезанные из кожи



Рис. 1. Лось в когтях ушастого орла.

В группе терзания лося ушастым орлом (рис. 1) с поразительным мастерством просто и обобщенно, но удивительно живо передана горбоносая тяжелая голова лося с бородкой, большими ушами и типичными лопастными рогами; мощное тело со стройными сильными ногами и коротким хвостиком. В несколько иной манере изображен лось в группе нападения на него барса, но и здесь та же типичная горбоносая лосиная морда с бородкой, широколопастными рогами, массивным телом и ногами, вооруженными мощными копытами (рис. 2).

Олень, терзаемый барсом (рис. 3), несмотря на схематизацию, передан вполне реально. Стройная голова с небольшими ушами увенчана ветвистыми, типичными для северного оленя, лопастными рогами; тело с коротким хвостом и, по сравнению с лосем, с более короткими ногами. Мастерски передан и горный баран с характерной его головой и типично изогнутыми рогами (рис. 4) в композиции нападения на него тигра.

Простой графической схемой во всех этих группах переданы барсы или тигры, но их гибкие, кошачьи фигуры с могучей головой, маленькими ушами, когтистыми лапами, с длинным, завивающимся на конце в кольцо хвостом переданы чрезвычайно убедительно. Ушастый с огромным клювом и гребнем орел изображен мастером с острой наблюдательностью в момент, когда он с распростертыми крыльями и распушенным хвостом вонзает свои могучие когти в тело жертвы. Непревзойденный в своей декоративности, он по сравнению с лосем преувеличен в размерах, но не случайно, так как задача художника и заключалась в передаче этого символа господствующей силы.



Рис. 2. Барс напал на лося.

Творец всех этих ни с чем не сравнимых по своей выразительности композиций знал и наблюдал в природе изображаемых им зверей, иначе откуда эта правдивость и жизненность всех образов? С другой стороны, не столько сама композиция нападения и триумф победителя, сколько ряд стилистических деталей в этих композициях свидетельствуют об иноземных влияниях на искусство алтайских скифов. Прежде всего обращает на себя внимание широкое применение мотива вывернутой задней половины тела животного и условной трактовки форм его тела. Фигуры животных с перевернутым задом мы знаем и у западных скифов, например, в бронзовых псалнях из Семибратних курганов³⁷, но там этот мотив не получил широкого распространения. В Передней Азии, в частности в Месопотамии, вывих звериной фигуры, приспособленный для украшения данной поверхности, практиковался уже в сумерское время. Этот мотив удержался в Ассирии и в странах, зависящих от нее. Позднее мы знаем его в крито-микенском искусстве, на кубке из Вафио в изображении быка, запутавшегося в сетях, в Иране³⁸ на церемониальном топоре из Хамадана. Однако в искусстве алтайских скифов фигуры с перевернутым задом, как увидим ниже, являются одной из характернейших его черт.

Второй бросающейся в глаза особенностью рассматриваемых изображений является условный прием передачи наиболее выдающихся мускульных контуров «точками» (кружками), «запятами» и «полуподковками». Прием этот до последних алтайских находок был известен, главным образом, в инкрустированных драгоценных украшениях, откуда делалось заключение, что к сибирским скифам он пришел с юга вместе с ювелирными изделиями со вставными самоцветами или цветной пастой. Между тем этот прием был очень популярен у персидских мастеров VII—IV



Рис. 3. Барс напал на оленя.



Рис. 4. Тигр напал на горного барана.

веков до н. э. не только в ювелирных изделиях. Замечательные образцы его мы знаем в знаменитых полихромных кафельных фризах дворца ахеменидского времени в Сузах, например, в известных изображениях льва и грифона. Этот же прием, вероятно, был использован при изображении животных на тканях, войлоке и других материалах. Поразительные аналогии этой манере подчеркивания форм тела «точками, запятыми и полуподковками» мы нахо-

дим в ряде вещей из амударьинского клада: в фигурке уже упоминавшегося выше каменного козла, в золотых фигурках оленей, каменных козлов, в сцене охоты на серебряном умбоне, рогатых орлиных грифонов на знаменитом золотом браслете³⁹.

Особого внимания заслуживает самая композиция борьбы зверей, которая в искусстве алтайских скифов и очень разнообразна и очень сложна. Мало вероятно совершенно независимое появление этого мотива в среде алтайских скифов ввиду широкого его распространения за пределами Алтая и, прежде всего — в Передней Азии. Мы не будем останавливаться на древнейших прототипах этого мотива и приведем несколько параллелей из рассматриваемой нами эпохи.

Сцена барса, напавшего на лося (рис. 2): совершенно ту же композицию мы видим в сцене нападения льва на быка на монументальной лестнице дворца ксенофонтова времени в Персеполе⁴⁰, нападения льва на каменного козла на келермесской золотой чаше персидской работы⁴¹ или нападения льва на оленя в известном фризе серебряного сосуда из Кульобского кургана⁴².

Лось в лапах орла (рис. 1) или олень, терзаемый барсом (рис. 3), композиционно обе эти сцены имеют многочисленные аналогии в переднеазиатских резных камнях. Добавим, что персидские изделия, в частности цилиндры и геммы, в ахеменидское время получили широкое распространение и, возможно, с ними были знакомы и на Алтае.

Несмотря на некоторые заимствованные сюжеты и стилистическую трактовку деталей, рассматриваемые силуэтные композиции — продукт самостоятельного художественного творчества и недюжинного мастерства. Знаем ли мы другую такую же великолепную по своей декоративности композицию, как в сцене лося в когтях орла или непревзойденную по своей драматической экспрессии сцену поверженного барана, в горло которого впился кровожадный хищник, напряженное и гибкое тело которого одним силуэтом передано так поразительно жизненно? Несмотря на удивительную простоту рисунка и условность, как правдиво передана мощная сила хищника и слабость жертвы в сцене терзания барсом оленя! Конечно, не подражание чужим образцам, а свободное творчество одаренного артиста дало все эти замечательные вещи.

Подавляющее большинство произведений искусства алтайских скифов выполнено в особом, хорошо нам известном у западных скифов, так называемом «зверином стиле», где изображения животных принимают форму, соответствующую их основному декоративному назначению. Изображение или животных или их частей воспроизводится в заранее заданной форме, отвечающей назначению данного предмета. Здесь нет той свободы, с какою можно было резать фигурки оленей или изображать сцены борьбы на большой плоскости седельных подушек. Хотя и нет принципиальной разницы между стилем более реалистическим, рассмотренным в предыдущей главе, и более условным в предметах утилитарного характера, все же последний отличается большим ударением на наиболее характерных чертах изображаемого объекта, опуская малозначащие детали, и, в известной мере, насильственным искажением натуры.

Прекрасными образцами этого стиля, не уступающими по своей выразительности и мастерству выполнения лучшим образцам западно-скифского искусства, являются прежде всего разнообразные псалы конской узды, главным образом из Пазырыкского кургана. Это — синтетические пары целых фигурок оленей и горных баранов, парные головки тех же горных баранов, барсов и грифонов.

Олени в псалых (табл. II, рис. 1), вырезанные, как почти все изделия этой группы, в низком рельефе, представлены на «прыжке», с согнутыми в коленях и поджатыми передними ногами, выкинутыми задними. Вытянутой вперед головой с закинутыми на спину ветвистыми рогами и прижатыми ушами подчеркнута стремительность бега; благодаря непропорционально большим копытам задних ног достигается равновесие всей фигуры.

Горные бараны (табл. II, рис. 2) с их круто завитыми рогами и бородой, как бы самой природой предназначенными для орнаментации, талантливо использованы мастером для второй пары псалых. И эти фигурки представлены на прыжке с поджатыми передними и вытянутыми задними ногами. Особое внимание артистом было обращено на оформление головы, переданной реалистично и вместе с тем декоративно. Формы тела даны обобщенно с ударением на наиболее выдаю-

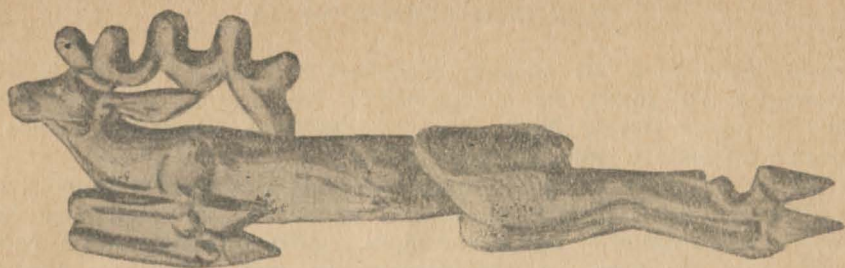
щиеся мускульные контуры. Для обеих фигур, оленей и баранов, стилистически очень характерно оформление плечевого пояса в виде завитков и надкопытных щеток в виде кружков, приемы, с которыми мы встретимся и во многих других образцах. Любопытно, что в соответствии со стилем оформления головы, глаза барана — круглой формы, а оленя — более натуральные, продолговатые.

Изображений горного барана в искусстве западных скифов мы не знаем, изображения же оленя там были очень популярны, начиная с архаического периода их искусства. В качестве примера достаточно сослаться на знаменитого оленя из кургана у станицы Костромской на Кубани⁴³, изображение которого, кстати сказать, уже достаточно стилизовано, особенно рога, представленные рядом однотипных завитков, прием, уже в то время ставший трафаретным. Рога оленя пазырыкских псалий (табл. II, рис. 1) даны также условно, существенно отличаясь от реалистического их изображения в сцене терзания барсом оленя (рис. 3), но еще в свободной манере, не связанной теми традиционными приемами, которые так рано приобрели право гражданства у западных скифов.

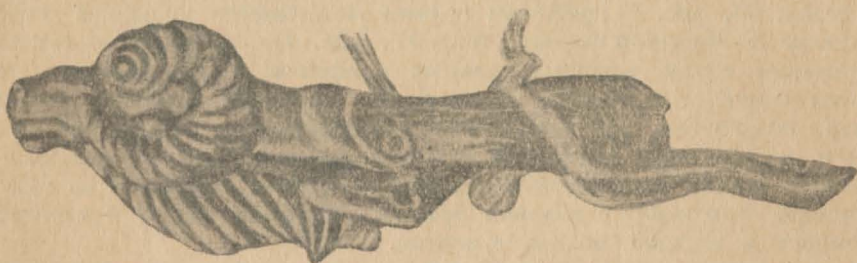
В изделиях западных скифов фигуры целых животных в псалиях мы знаем только с Кубани (вспомним псалии из Семибратних курганов, о которых уже говорилось выше), хотя раньше они известны в Ассирии⁴⁴. Несравненно многочисленнее на западе, как и на Алтае, псалии, концы которых оформлены в виде голов животных.

Головки горных баранов в псалиях из Пазырыкского кургана (табл. II, рис. 3), по существу, те же, что и в цельных фигурках этого животного. Различия только в малозначащих деталях. Очень интересны головы барсов с кабаньим клыком в пасти в псалиях (табл. II, рис. 4) и в подвесках (табл. III, рис. 3 и 4). Кабаньи клыки и их имитации, нередко в художественном оформлении, хорошо известны как уздечные подвески из скифских погребений в предгорьях Алтая. Они в большом количестве найдены С. И. Руденко в курганах у г. Бийска. В том же районе в одном из курганов у с. Красноярского С. М. Сергеевым найдена подвеска из кабаньего клыка, оформленная в виде головы грифона (табл. III, рис. 5) известны они и из Бухтарминского района⁴⁵, у приуральских и у западных скифов.

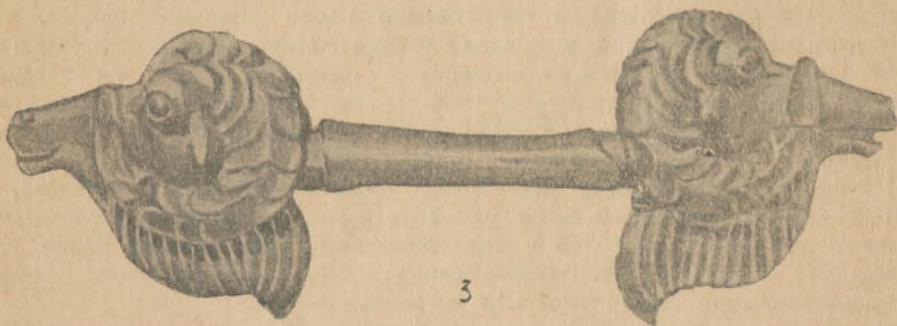
Однако только на Алтае мы знаем такую своеобразную композицию. Здесь обращает на себя внимание одна деталь, характерная в алтайских изображениях хищников кошачьей породы: трактовка верхней губы разинутой пасти параллельными складками кожи. Вряд ли этот прием является местным, алтайским. Он был обычным при воспроизведении зверей с разинутой пастью в персидских изображениях ахеменидского времени и ранее в скульптурах ассирийских и египетских. В таких же складках губы льва и грифона на уже упоминавшихся кафельных фризах из Суз, в бронзовой скульптуре лежащего льва из Суз же, львиного грифона капители Ксерксова дворца в Персеполе, или в стойках царского трона барельефа Накш-и-Рустем. Такие же складки мы видим



1



2



3



4

Таблица II

Рис. 1. Олень в псалях. Рис. 2. Баран в псалях. Рис. 3. Головы баранов в псалях.
Рис. 4. Голова барса с кабаньим клыком, псаля.

на верхней губе льва из дворца Хорсабада в Ниневии, львов и рога-
тых львиных грифонов на ассирийском же штандарте из Ниневии,
грифона в сцене битвы Мериодаха с драконом в Вавилоне, львов на
египетской колонне с могильных росписей.

На Алтае встречается целая серия псалий с головами орлиных гри-
фонов. Последние представлены в трех вариантах. В одной паре таких
псалий — две, различные по композиции, противопоставленные головы
(табл. III, рис. 2): одна — с воротничком на шее и гребнем, другая —
с сильно изогнутым большим клювом, с намеченной восковицей, хохол-
ком и гребнем. В соответствии с композицией на короткоклювой головке
глаз круглый, а на продолговатой форма глаза удлинённая. В другой
паре (табл. III, рис. 1) грифоньи головы различаются только в деталях.
В псалиях S-образной формы (табл. IV, рис. 1) — прекрасные стилизные
изображения голов ушастых орлиных грифонов с приоткрытым ртом,
большим изогнутым клювом, намеченной восковицей, большим хохолком
и, как полагается, гребнем. Подобную S-образную форму псалий мы
знаем и у западных скифов. В качестве примера можно сослаться на
бронзовые псалии архаического периода скифского искусства из кургана
у станицы Ульской⁴⁶ с головой орлиного грифона вверх и изогнутым
туловищем в нижней половине псалии.

Очень интересны костяные псалии с грифоньими головками на концах
из кургана у с. Красноярского Алтайского края (табл. IV, рис. 2).
Ушастые грифоньи головки этих псалий с сильно изогнутым в виде
завитка клювом переданы в несравненно более условной форме, чем
головы орлиных грифонов в псалиях пазырыкских и имеют немало ана-
логий на западе. Укажем на подвеску с головкой птицы из кургана
у села Жаботин 6. Роменского уезда⁴⁷, на подобные же головки на
концах гребня из Полтавской губернии⁴⁸, или псалии из кургана у села
Аксютинцы Роменского уезда⁴⁹.

Грифоны в искусстве алтайских скифов — сюжет иноземный, и
поэтому в их воспроизведении нет и доли того реализма, который мы
видим в изображении голов таких животных, как горный баран или
олень. Это — уже вполне выработанные, почти трафаретные формы
условной передачи фантастических животных.

На вопросе о происхождении грифонов в искусстве алтайских ски-
фов подробнее остановимся ниже. Здесь отметим только, что без труда
можно подобрать алтайским грифонам ряд аналогов как в искусстве
Передней Азии, так и западных скифов. В качестве аналогии пазырык-
скому ушастому грифону (табл. IV, рис. 1) достаточно указать на сереб-
ряную позолоченную головку ушастого же с гребнем орлиного грифона
из одного из Семибратних курганов на Кубани⁵⁰. Однако уже из сопостав-
ления этих двух образов видно, насколько смело и выразительно трак-
тован пазырыкский грифон по сравнению с достаточно натуралистически
оформленной головой такого же грифона с Кубани. И здесь, как
всегда, алтайский мастер не копировал чужой образец, а вполне само-
стоятельно, по-своему трактовал заимствованный им сюжет.



1



2



3



4



5

Таблица III

Рис. 1 и 2. Головы орлиных грифонов, псалии. Рис. 3 и 4. Подвески, головы барса с кабаньим клыком во рту. Рис. 5. Подвеска, кабаньий клык.

Головами барсов оканчиваются S-образные псалии из Шибинского кургана (табл. IV, рис. 3). Эти головы с большими ушами, с внутренним завитком и с разинутой пастью выполнены в круглом рельефе, в общепринятой на Алтае манере, которую мы неоднократно увидим в других вещах. Как и все алтайские резные из дерева украшения, эти головы были покрыты листовым золотом, но, кроме того, ротовые их полости выкрашены красной краской.

На Алтае и его предгорьях были найдены три пары костяных псалий: две — из окрестностей г. Бийска и одна — в коллекции Погодина, место происхождения которой в точности неизвестно.

Псалии из коллекции Погодина оканчиваются стилизованным изображением птичьей головы с очень длинным вытянутым клювом и птичьей же головкой на противоположном конце, выполненной условно декоративно с клювом, превратившимся в завиток (табл. IV, рис. 4). Ростовцев⁵¹ эти псалии считает дегенеративным воспроизведением некоторых скифских подобных же вещей V в. до н. э., с чем нельзя согласиться.

Помимо псалий, особенно многочисленны и разнообразны резные из дерева и кости, реже из кожи, всевозможные украшения конской сбруи, выполненные в том же зверином стиле. К этой категории вещей относятся, по всей вероятности, майэмирские золотые пластинки: одна большая (рис. 5) овальной формы и несколько небольших круглой формы (рис. 6), представляющие собой свернувшегося в кольцо хищника кошачьей породы. На большой пластине рот приоткрыт и виден клык; в обоих вариантах морда касается спирально завитого на конце хвоста; лапы с мощными когтями поджаты внутрь; характерным изгибом профиля обозначена выдающаяся мускулатура плечевого пояса, совершенно так же, как в фигуре барса или тигра, хотя и происходят из раскопок в долине р. Бухтармы, представляют собой случайную находку, и комплекс вещей, к которому они принадлежат, не вполне ясен⁵².

Мотив свернувшегося в кольцо зверя кошачьей породы получил широкое распространение от долины Енисея на востоке до крайних пределов распространения скифской культуры на западе. Помимо известной сибирской золотой бляхи в виде свернувшегося в кольцо хищника из коллекции Петра I⁵³, мы знаем целую серию подобных же композиций из Минусинского края.

У причерноморских скифов не менее известна знаменитая золотая келермесская львица⁵⁴, по хвосту которой расположен ряд свернувшихся



Рис. 5. Свернувшийся в кольцо барс.



Рис. 6. Свернувшийся в кольцо барс.

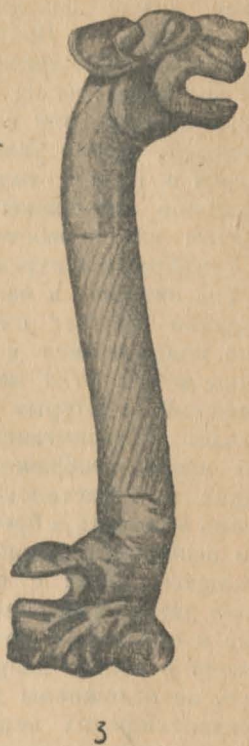


Таблица IV

Рис. 1 и 2. S-образные псалти, головы грифонов. Рис. 3. Головы барсов, псалти.
Рис. 4. Псалти с птичьими головками.

в кольцо хищников, такими же фигурами заканчиваются и лапы. Бронзовые литые фигуры свернувшихся в кольцо хищников известны из Крыма⁵⁵, из Полтавской губ. Подобные же изображения, отлитые из бронзы и вырезанные на кабаньем клыке⁵⁶, и бронзовые литые фигуры известны из Киевской губ.⁵⁷, из некрополя Ольвии⁵⁸, особенно многочисленны они с Кубани. Помимо упоминавшейся уже келермесской «львицы», можно указать на вырезанное из кости изображение свернувшегося в кольцо хищника из того же Келермесского кургана⁵⁹, литое бронзовое изображение⁶⁰, бронзовую фигуру, покрытую листовым золотом из погребения у станицы Курджинской⁶¹, наконец, из одного из Семибратних курганов⁶².

Ряд авторов, в частности Ростовцев⁶³, мотив свернувшегося в кольцо хищника считает очень древним, характерным для Передней Азии и рано появившимся у западных скифов. Отмечается при этом, что он у них встречается не позднее первой половины V в. до н. э. Родину скифской «пантеры» в такой трактовке видят в Урарту и аналогии ее находят в луристанских бронзах. Из всех известных нам и перечисленных выше изображений свернувшегося в кольцо хищника кое-какие общие с луристанскими бронзовыми изделиями стилистические черты можно отметить в бронзовой композиции, найденной близ Симферополя⁶⁴. Там изображен свернувшийся в кольцо зверь с традиционной фигуркой лежащего козла с повернутой назад головой, он помещен в плечевом поясе зверя; хвост зверя трактован как звериная же голова. Ничего подобного в остальных западоскифских и сибирских изображениях свернувшегося в кольцо зверя мы пока не знаем. Все они, в частности алтайские, не осложнены дополнительными изображениями. Из всех подобных западоскифских вещей к алтайским ближе всего кубанские. Помимо стилистического сходства, следует отметить следующую деталь: с Кубани мы знаем не только отлитые из бронзы фигуры, но и вырезанные из кости или бронзовые фигуры, покрытые листовым золотом, или фигуры подобные маймирским из золотого листка, которым была покрыта бронзовая или вырезанная из дерева основа.

Весьма широкое распространение мотива свернувшегося в кольцо зверя⁶⁵ объясняется удобствами использования этой позы, когда фигуру зверя надо уложить в круглую или овальную форму. Кроме того, эта поза типична для зверей этой породы. Обращает, однако, на себя внимание традиционность позы с подчеркнутой линией выступающих лопаток, подобранными внутрь лапами и мордой, касающейся хвоста. Удивительная однотипность всех воспроизведений этого мотива при обширном ареале его распространения указывает на единый источник его происхождения. Источником этим мог быть или север, долина Енисея, или, вернее, Алтай, но не Кавказ, так как в чистом виде там этот тип неизвестен.

Напомним, что маймирские изображения свернувшегося в кольцо хищника кошачьей породы наиболее реалистичны. В отличие от келермесской «львицы», свернувшегося в кольцо хищника из коллекции



1



2



3

Таблица V

Рис. 1. Круглая бляха, перевившиеся звери. Рис. 2. Круглая бляха, барс напал на
 3 „Искусство скифов“

Петра I и других подобных же композиций, известных у западных скифов, лапы майэмирских изображений заканчиваются явно выраженными когтями, а не фигурками животных или кружками.

Композиционно к мотиву свернувшегося в кольцо хищника кошачьей породы стоит симплегма свернувшихся в клубок хищников и борьба зверей. Этот сюжет вложен в круглую форму.

С Алтая происходит деревянная полушаровидная фалара из Катандинского кургана, на которой представлена борьба двух хищников, и круглая золотая чеканная бляшка из сибирской коллекции Петра I с изображением борьбы барса и лося.

В катандинской композиции перевившихся в борьбе двух хищников звери смело и причудливо изогнуты, чтобы фигурами покрыть всю поверхность (табл. V, рис. 1). Широкая голова барса занимает центр, тело и хвост с грифоньей головой на конце огибают пластину, а оставшееся поле занято телом другого зверя, еще более вытянутого, с длинным кошачьим хвостом и длинной мордочкой. Характерна трактовка барса с широким носом, оформленным в виде двух завитков, и большой широкой пастью. Уши у обоих зверей воспроизводятся в общепринятой манере в виде завитка. Особого внимания заслуживает птичья грифонья голова на конце хвоста барса. Как увидим ниже, точно такими же грифоньими головами представлены ветви рогов и кисточка хвоста зверя на другой деревянной фаларе из Катандинского же кургана (табл. V, рис. 3). Птичья голова на конце хвоста львиного грифона встречается также в одной из композиций борьбы зверей из Пазырыкского кургана (рис. 19).

Изображение птичьих (грифоньих) голов, венчающих отростки рогов или концы хвоста, получило широкий ареал распространения у западных скифов. Завитки рогов в виде птичьих голов известны на Кубани из курганов в урочищах Криворуково и у с. Турья, из одного из Семибратних курганов; отростки рогов лося, трактованные в форме птичьей головы, найдены в одном из курганов у села Аксютинцы Киевской губ.⁶⁶, в Поднепровье в одном из курганов близ села Берестяги. Напомним известную штампованную золотую пластинку из Акмечети в Крыму⁶⁷, изображающую оленя с подогнутыми ногами и рогами, трактованными в форме грифоньих голов, совершенно таких же, как на катандинских образцах, или на рогах, упомянутого выше, лежащего оленя из Аксютинца⁶⁸ Киевской губ. С Кубани, из одного из Семибратних курганов происходит золотая пластинка в виде крылатого львиного грифона с птичьей головой на конце хвоста⁶⁹. Скорпионьи хвосты имеют чудовища, изображенные на золотой обложке меча из Мельгуновскогоклада⁷⁰. Мотив этот у западных скифов бытовал вплоть до III в. до н. э.

Змеинная или птичья головка на конце хвоста или замена обыкновенного кошачьего хвоста хвостом скорпиона известны в изображениях фантастических чудовищ в Передней Азии по крайней мере за 2000 лет до н. э. Из Двуречья этот элемент вместе с другими художественными



2



1



3



5



4

Таблица VI

Рис. 1 Лось-самец в бляхе. Рис. 2. Сайга в костяной пластине. 3. Голова лося в профиль. Рис. 4 и 5. Пара лосиных голов.

мотивами проник к хеттам, и мы знаем его уже в XIV в. до н. э. в скульптурах и барельефах древних хеттских городов. В Западной Скифии этот элемент появляется вместе с художественными образами в персидской трактовке, в частности — на упоминавшейся выше пластине с меча из Мельгуновскогоклада.⁷¹

Сибирская круглая золотая бляшка (табл. V, рис. 2), украшавшая, вероятно, конскую уздечку, представляет собой сцену нападения барса на лося. Прекрасно натуралистически выполненные рога типично лосиные, но морда дана в условной форме с носом в виде орлиного клюва. Тело барса перевилось с телом лося. Поверженный лось припал на переднее колено, задняя половина тела, в которую впился барс, вместе с ногами вывернута кверху. Мускулатура плечевого пояса как барса, так и лося подчеркнута особыми завитками. На крупе лося — хорошо уже нам известные кружок и подуподковка. Такая композиция, когда хищник спереди нападает на свою жертву, впиваясь в заднюю часть ее тела, необычна ни для алтайских, ни для известных нам западноскифских сцен нападения.

Однако и этот вариант мы знаем в золотых сибирских бляхах из коллекции Петра I. Недавно опубликована гемма из кипрских раскопок А. Эванса, датируемая VI в. до н. э., где лев, напавший спереди на быка, совершенно так же, как и на нашей сибирской бляшке, обхватил правой передней лапой туловище жертвы и впился в ее круп.⁷²

Борьба зверей, но уже не переплетенных между собой, на другой катандинской деревянной пластине (табл. V, рис. 3) стилистически, да и технически, так как выполнена, вероятно, одним и тем же мастером, сходна с полушаровидной фаларой из того же кургана (табл. V, рис. 1). Что за звери изображены на этой пластине? Различные авторы толкуют их по-разному. Один из зверей имеет львиное туловище, с подтянутым, как полагается у хищника, животом и характерными, подчеркнутыми посредством выемок, ребрами, длинным львиным хвостом, оканчивающимся вместо кисточки грифоньей головой. Тяжелая, скорее всего лосиная, с непропорционально длинным ухом голова, присаженная к туловищу почти без шеи, увенчана трехлопастными рогами, причем каждая лопасть оформлена в виде головы ушастого грифона. Второй зверь, без определенных видовых признаков, истолковываемый как медведь, непропорционально мал. Как впившийся в грудь первого зверя он показан условно, передняя часть его морды помещена в выемке на груди первого зверя.

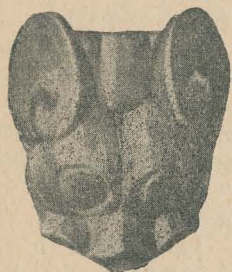
Подобную, но весьма осложненную композицию мы находим на известной золотой бляхе из Забайкалья.⁷³ Совершенно такая же фигура большого зверя, по форме тела и головы подобная катандинскому, с хвостом, заканчивающимся грифоньей головой и ветвистыми рогами, оформленными в виде тех же грифоньих голов. На передней половине тела этого животного изображен орел, а на задней — голова горного барана в пасти хищника с орлиным клювом. Под головой рогатого зверя — хищник, явно кошачьей породы, впившийся в грудь основной фигуры и орла совершенно так же, как это мы видим на катандинской пластине.



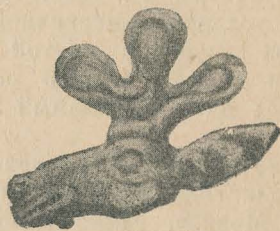
1



2



3



4



5



6

Таблица VII

Рис. 1. Голова кошачья в профиль. Рис. 2. Голова барса. Рис. 3. Головка соболя.
Рис. 4 и 5. Головы оленя из бересты. Рис. 6. Фигурка человечка с поджатыми коленями.

Лапы этого маленького зверя трактованы как и у катандинского. Какой был хвост у катандинского хищника, мы не знаем, так как эта часть пластины обломана. По аналогии можно думать, что и на катандинской пластине был изображен хищник кошачьей породы.

Если только что рассмотренная группа не отличается особым мастерством выполнения, то другая резная деревянная пластина из коллекции Фролова (по Радлову — из Катандинского кургана) с изображением лося является замечательным образцом искусства алтайских скифов (табл. VI, рис. 1). Лось, изображенный в прыжке с поджатыми ногами и закинутыми на спину огромными рогами, талантливо вложен в заданную форму пластины. Непропорционально большой головой, ветвистыми рогами и мощной мускулатурой переданы характерные черты самца лося, в данном случае — с половыми признаками, что крайне редко наблюдается в скифских воспроизведениях зверей. Особого внимания заслуживает условное оформление нижней челюсти и бородки S-образным завитком, передача мускулатуры и деталей формы тела — спиралями и завитками. В такой же условной энергичной манере воспроизведена мускулатура оленя и других зверей на золотой пластине с ножен меча из Кульбского кургана.⁷⁴ При всей условности воспроизведения лося на катандинской пластине перед нами — реальный лось с подчеркнутыми всеми типичными его чертами.

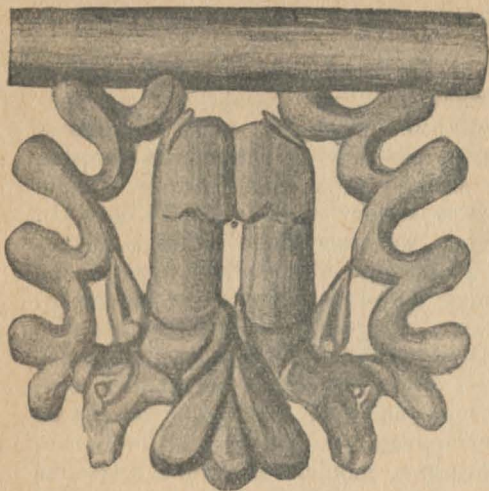
Несравненно более условна трактовка самца сайги (табл. VI, рис. 2) на костяной пластине из собрания Уварова,⁷⁵ хранящейся в Историческом музее в Москве, единственное пока изображение этого степного животного, несвойственного фауне Алтая. Массивная, непропорционально большая голова с горбатым носом и типичными для сайги рогами; вывернутый зад с типичными для этого копытного животного ногами; туловище, выполненное предельно условно, двумя системами сложных завитков. Подобно лосю (табл. VI, рис. 1), и здесь изображен половой орган



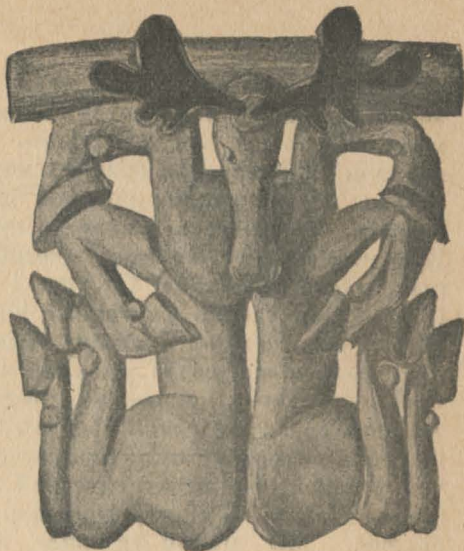
Рис. 7. Голова лося
впрямь.

самца, занимающий пустое пространство между выгибами туловища и композиционно противопоставленный рогу. В пластине с изображением лося фигура животного уложена в форму овала, в данном случае с неменьшим мастерством она уложена в форму узкой и длинной пластины. Только голова и конечности с полной убедительностью передают типичные особенности изображаемого зверя, в остальном фигура воспроизведена весьма условно, но в принятом стиле.

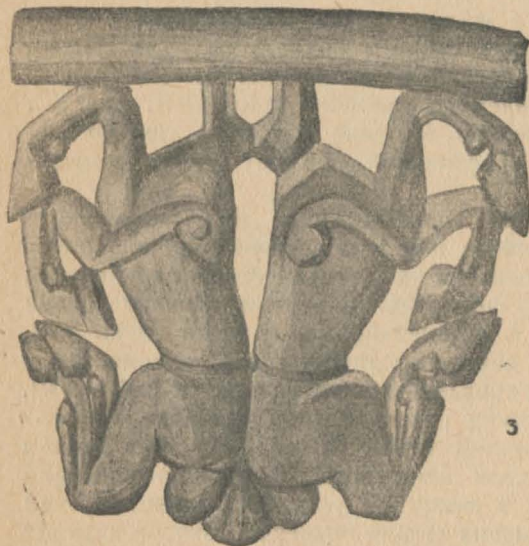
В Катандинском кургане была найдена нашитая на ремень прямоугольная деревянная пластинка с вырезанной на ней головой лося впрямь (рис. 7). Эта голова выполнена много схематичнее, чем на пластине (табл. VI, рис. 1). В низком рельефе двумя плоскостями, сходящимися под углом, намечена морда с подчеркнуто-непропорционально большими глазами и расставленными ушами, выше которых условно же намечены рога.



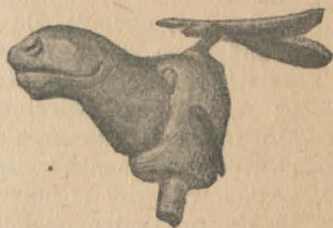
1



2



3



4

Таблица VIII

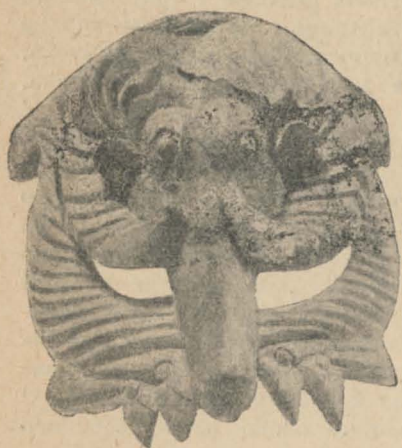
Рис. 1 — 3. Гербовые пары оленей. Рис. 4. Деталь к рис. 2.

В виде орнаментальных схем трактованы опубликованные Радловым лосиные головы и в костяных пластинках из могил скифского же времени. Часть их могла служить застегками. Одна из таких нашивных пластин оформлена в виде схематически переданной в профиль морды, только по очертанию которой да по коньку под подбородком можно сказать, что имелось в виду воспроизвести голову лося (табл. VI, рис. 3). Еще схематичнее переданы головы этого же животного на двух костяных пластинках (табл. VI, рис. 4 и 5) в виде антитетической пары голов (без рогов), удачно вложенные в заданную форму накладки или застегки. В этих образцах мы наглядно видим, как в процессе развития скифского прикладного искусства реальные животные формы приобретают характер орнаментального мотива, не утратившего еще ряда опознавательных черт, типичных для исходной формы. Эти изображения, однако, стоят уже на грани возможности интерпретации изображаемого сюжета. Любопытно, что в такой же антитетической композиции, как на костяной подвеске (табл. VI, рис. 5), парные лосиные головы известны и у западных скифов. Мы имеем в виду литую бронзовую бляшку с Кубани из одного из Семибратних курганов⁷⁶ и две литые бронзовые пряжки из 6. Чигиринского уезда Киевской губернии.⁷⁷

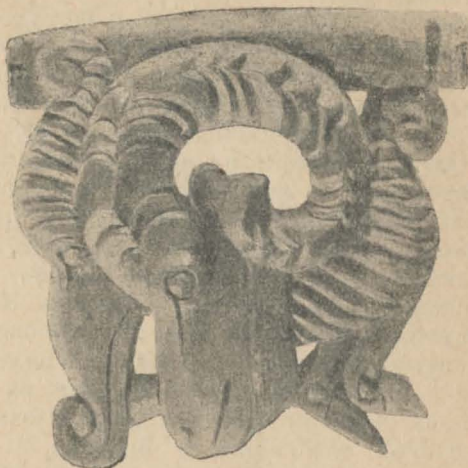
Тот же процесс некоторой схематизации можно отметить при сопоставлении деревянной головки кошки в круглом рельефе из Шибинского кургана (табл. VII, рис. 1) с вырезанной костяной барельефной пластинкой в виде головы барса, найденной в одной из Алтайских могил (табл. VII, рис. 2). Возможно, что в данном случае схематизация в известной мере зависела от материала и техники изготовления этих вещей.

Несколько особняком стоит деревянная головка соболя из одного из Алтайских курганов рассматриваемого времени (табл. VII, рис. 3). Мордочка с большими круглыми глазами, большие торчащие уши со знакомым нам характерным завитком у основания придают особую выразительность этой головке.

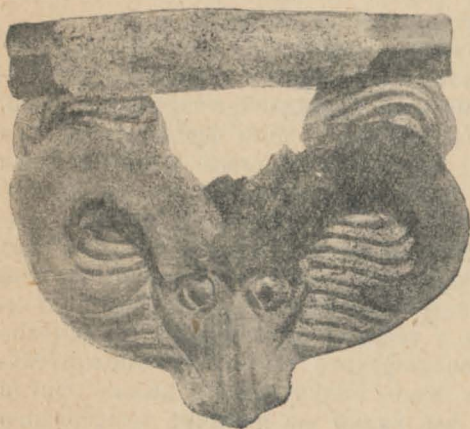
Среди многочисленных подвесок конской сбруи из пазырыкского погребения, к описанию которых сейчас переходим, композиционно очень интересны деревянные ажурные подвески из геральдической пары оленей с пальметкой между ними в двух вариантах. В первом варианте олени обращены друг к другу головами, с пальметкой между ними (табл. VIII, рис. 1). Во втором варианте олени обращены друг к другу спиной, имеют общую голову и общие хвосты в виде трехлепестковой пальметки (табл. VIII, рис. 3). Огромные закинутае на спину рога в первом варианте — совершенно такие же, как у оленей псалий (табл. II, рис. 1), но в данном случае по размерам превышают тело животного. В этой композиции олени оказываются заключенными в рамку из рогов и пальметки, чем достигается требуемая четырехугольная форма подвески. Второй вариант двух сопоставленных спинами оленей с поджатыми ногами и одной общей головой встречается в виде плоскостной композиции в нащечных уздечных подвесках (табл. VIII, рис. 3) и одной центральной подвеске (табл. VIII, рис. 2). Особенно оригинально разрешена задача воспроизведения оленя



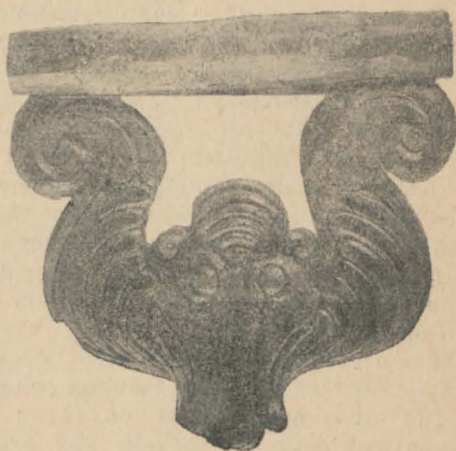
1



2



3



4

Таблица IX

Рис. 1. Горный козел впрямь. Рис. 2. Горный козел в пасти хищника.
Рис. 3 и 4. Головы горных баранов впрямь.

в этой центральной фаларе. Здесь мастер как бы рассек пополам фигуру оленя и, распластав ее обе половины, поставил под некоторым углом к линии хребта, сохранив голову. Рассеченное тело оленя выполнено в плоском рельефе, а голова с шеей — в круглом рельефе с приставными кожными рогами. Головы оленей в этой композиции выполнены вполне реалистично, но непропорционально велики относительно размеров тела. Последнее сделано мастером сознательно в духе общепринятого стиля. В условной манере даны только рога.

Олень с поджатыми ногами, вытянутой вперед головой, увенчанной ветвистыми, в длину всего тела, рогами — строго, до трафаретности выработанный орнаментальный мотив, типичный уже для архаического периода западнскифского искусства, о котором мы уже говорили. Он встречается, как указывалось выше, в прекрасном изображении оленя из скифского погребения у станицы Костромской⁷⁸, на выступе золотой пластины с ножен меча из Мельгуновского клада⁷⁹ в целой серии штампованных изображений на обкладке налучья из кургана у станицы Костромской и на известной золотой чаше из Келермеса,⁸⁰ на бляшках, украшавших женский головной убор из одного из курганов Киевской губ.,⁸¹ в золотой пластинке из Венгрии,⁸² в золотом олене из Кульобского кургана в Крыму⁸³ и во многих других подобных воспроизведениях. Тот же мотив, лежачего или на прыжке оленя с поджатыми ногами и ветвистыми в длину почти всего тела схематизированными рогами мы знаем по многочисленным образцам и в Приенисейском крае.⁸⁴ Между тем на Алтае этой канонизированной формы оленей с рогами, схематизированными в такой мере как на западе, мы не знаем.

Алтайские скифы, в отличие от степных западных, постоянно наблюдали в природе оленей, и, вероятно, поэтому для них было неприемлемо трафаретное, столь условное изображение некоторых деталей, в частности рогов.

При сопоставлении пазырыкских оленей и особенно фроловского лося с оленями причерноморских скифов бросается в глаза относительная свобода художественного творчества алтайских артистов, смело решающих хорошо известными им приемами стоящие перед ними орнаментальные задачи, и скованность творчества западных мастеров, связанных вполне установившимися формами. Форма эта, лучшим образцом которой является олень из кургана у станицы Костромской, как мы видели, прочно удерживается на юге России в течение ряда веков, осложняясь на позднейших этапах развития западнскифского искусства дополнительными орнаментальными мотивами в виде появившихся целых фигур животных или их частей, как это мы видим на примере кульобского оленя, или оформлением рогов в виде грифоновых голов, или изображением той же головы на теле оленя из кургана у села Аксютинцы.

Такие приемы орнаментации были известны и алтайским скифам, но там они не получили такого развития, как на западе. На Алтае были использованы другие приемы, среди которых излюбленным было сведение всей фигуры животного к изображению головы с туловищем и иногда конечностями в виде придатка. В этом отношении интересна вырезанная



1



2



3



4

Таблица X

Рис. 1. Птица с приставной головой. Рис. 2—4. Деревянные маски человека.

из бересты фигурка оленя, один из немногих сохранившихся образцов многочисленных подобных украшений из Берельского кургана. Фигурка эта (табл. VII, рис. 5), частью резная, частью тисненая, имеет типичную достаточно натурально переданную оленью голову с большим натуральным ухом, но крайне редуцированными, двухлопастными рогами. Тело редуцировано до орнаментальной композиции из трех завитков. Очень любопытна берестяная оленья головка (часть какой-то более сложной фигуры) из того же погребения (табл. VII, рис. 4): такая же, даже, пожалуй, еще более натуральная головка, больше ухо и стилизованные трехлопастные рога.

Как и все резные из бересты украшения конского убранства из Берельского кургана, олень и оленья головка были покрыты наклеенными на них золотыми листками.

Особенно поразительны по изобретательности и мастерству выполнения фигуры горных козлов впрямь и в профиль из конского набора Пазырыкского кургана. Горный козел впрямь (табл. IX, рис. 1) представлен большой, слегка опущенной, скульптурной головой с кожаными приставными рогами и такой широкой, расправленной на две стороны бородой, что в некоторых пластинах последняя вместе с головой прикрывает все тело, и только внизу, в качестве придатка, видны четыре ножки. Композиция эта, смотря по надобности, выполняется в круглой форме или в плоскости деревянной пластины в низком рельефе.

Там, где в заданной форме квадратной пластины хотят дать изображение козла целиком, но в профиль, задача решается так же просто. В качестве примера можно привести фигуру козла в пасти хищника табл. IX, рис. 2. В пасти хищника помещается голова козла, а тело и здесь покрыто бородой, из-под которой торчат ножки; симметрия, подчеркнутая рогами на рис. 1, табл. IX, здесь достигается уподоблением рогу бороды, прикрывающей тело, с симметричным рогоподобным оформлением верхушки головы хищника.

Проще композиция одиночной бараньей головы с круглыми глазами, приставными кожаными ушами и лироподобными рогами в подвеске (табл. IX, рис. 3 и 4). Форма рогов здесь такая же, как рогоподобное оформление туловища козла на табл. IX, рис. 2.

Изображений горных козлов и баранов в искусстве западных скифов мы не знаем, вероятно, потому, что они были им неизвестны. Типичные представители фауны Саяно-Алтайского нагорья, горный козел и баран занимали видное место в искусстве Приенисейского края и Алтая. Но в той оригинальной условной трактовке, с которой мы только что познакомились, они известны пока только у алтайских скифов.

Среди украшений, вероятно, конской сбруи, выделяются две деревянные пластины из коллекции Погодина: одна — в форме гуся, другая — в виде круга с изображением трех гусей или лебедей.

Рельефное, профильное изображение птицы, гуся (рис. 8), судя по форме головы и клюва, дано в очень древней и характерной для скифского искусства позе, с повернутой назад головой и поджатыми ногами.

Это — не индивидуальное изображение, а общая идея о виде. В древности в Передней Азии, позднее в Сузах она выполнялась в таких же мягких очертаниях, с головой, грациозно закинутой назад, и трактовалась как определенная формула. Аналогичные бронзовые изображения в Сибири мы знаем из Томской губ.⁸⁵

У алтайских скифов мы пока не знаем ни чаш, подобных знаменитой чаше из Келермеса, ни патер вроде патеры из кургана Солоха, где серии животных расположены по кругу. Но с Алтая происходит уже упомянутый деревянный диск с изображением по кругу трех птиц (рис. 9). Здесь между concentрическими кольцами (одним — по краю и другим — в середине диска) размещены три птицы с длинными вытянутыми шеями и носиками, повернутыми к внутреннему кольцу. Удачным расположением фигур заполнено все пространство между кругами. В изображениях этих птиц условно переданы наиболее характерные особенности вида. Между тем каждое изображение индивидуально, оно не является трафаретным повторением одного и того же образца. Возможно, что этот диск был фаларой, подобно серебряному умбону из амударьинского клада с изображением по кругу охотничьих сцен.

В разрешении композиционной задачи дать плоскостное изображение птицы впрямь много общего с изображением горных козлов и особенно оленей (табл. VIII, рис. 2 и 3) имеют вырезанные из дерева орлиные изображения на уздечных украшениях из Пазырыкского кургана (табл. X,

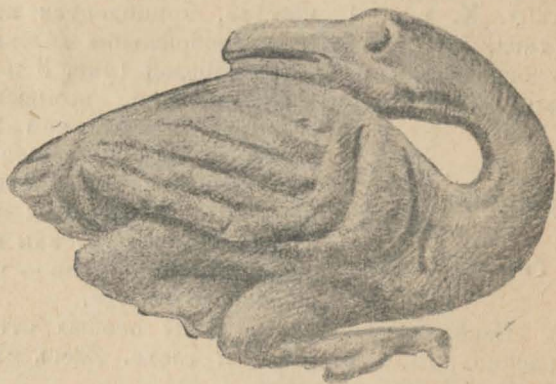


Рис. 8. Гусь в профиль.

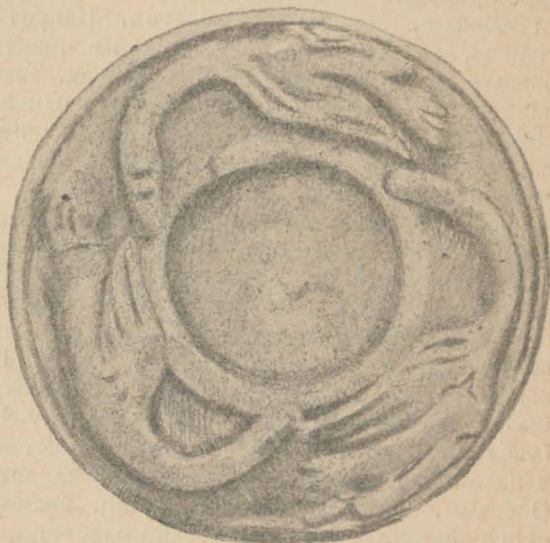


Рис. 9. Три лебедя в круглой пластинке.

рис. 1 и табл. XI, рис. 3): распластанная птица вместе с крыльями и распущенным хвостом, с лапками в центре, внизу, представлена системой симметричных завитков. Приставная голова с типичным орлиным клювом, кожаным гребнем и ушами. Плоская более сложная фигура дана на табл. X, рис. 1. Фигура, приподнятая по середине, оформлена проще (табл. XI, рис. 3). Эти изображения далеко ушли от реалистических воспроизведений гуся или лебедей (рис. 8 и 9). Должен был быть пройден длинный путь художественного, композиционного и стилистического развития, прежде чем в такую лаконичскую форму вылилось геральдическое изображение орла.



Рис. 10. Птичья головка.

Интересна бронзовая покрытая золотым листком пластинка из раскопок в долине р. Бухтармы (рис. 10) в виде птичьей головки с круглым глазом с очень длинным клювом, мотив — чрезвычайно распространенный в скифской среде.

Изображения львов, ввиду особых стилистических их особенностей, рассмотрим в следующей главе. Здесь мы остановимся еще только на изображениях человека.

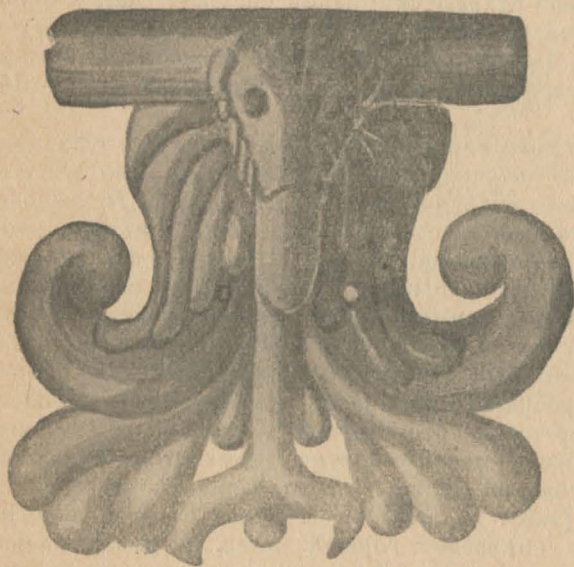
Изображения человеческих фигур в прикладном искусстве скифов вообще редки, а с Алтая известна только одна вырезанная из кости фигурка сидящего человека с прижатыми к груди коленями (табл. VII, рис. 6), служившая, вероятно, амулетом. Напротив, изображения человеческой головы, вписанной в круг, которые практически сводят голову к маске, обычно в западноскифских курганах. Там они встречаются на золотых пластинках, нашиваемых на одежду, или в бляшках и подвесках конской сбруи. У алтайских скифов в Пазырыкском кургане найдены человеческие маски двойного типа: вырезанные из дерева и из кожи фалары и подвески конского убранства. Человеческие маски, вырезанные из дерева, в свою очередь встречаются двойного рода. Один из них представлен центральной фаларой уздечного набора с длинным лицом (табл. X, рис. 2), другой — боковыми подвесками с коротким и очень широким лицом (табл. X, рис. 3 и 4). Все маски этого типа бородатые. Центральная, как это требовалось общей композицией, дает лицо с прижатыми ушами, остальные — широколицые с оттопыренными ушами. В «широколицей» группе можно выделить два варианта: с более окладистой бородой и более оттопыренными ушами (табл. X, рис. 3) и вариант более скуластый и широколицый (табл. X, рис. 4). Маски эти, несомненно, не портретные и появились у алтайских скифов, вероятно, под влиянием иноземных образцов, монет. Образцы, которые они копировали, южного, по всей вероятности иранского, происхождения. Полной аналогии первому варианту мы сейчас привести не можем, но в этой связи следует вспомнить оформление голов стражей в фризах Ксерксовой залы и лестницы дворца в Персеполе ахеменидского времени. Ближайшую аналогию второму варианту мы видим в маске Беса на передке золотой модели тележки из амударьинского клада и на одной из круглых золотых пластинок из того же клада⁸⁶. То же широкое скуластое лицо, в том же стиле оформлены борода и



1



2



3



4

Таблица XI

Рис. 1 и 3. Птица с приставной головой. Рис. 2 и 4. Маски человека.

волосы на голове, в той же условной манере переданы и уши. Имеются, конечно, и существенные отличия в деталях, вытекающие из характера материала, техники выполнения и привычных приемов артистов, но общность происхождения алтайских и амударьинских образов несомненна. Впрочем, если в амударьинских воспроизведениях изображение Беса уже значительно варваризованное, то тем более это можно сказать об алтайских. И здесь, как в ряде других воспроизведений скифскими мастерами чуждых им иноземных сюжетов, с которыми мы подробнее познакомимся в следующей главе, чувствуется неподвижность, даже какая-то мертвенность. Нет и следа той жизненности, которая столь характерна для всех других художественных произведений алтайских мастеров, где они свободно творят, не связанные уже готовыми образами.

Особый интерес представляют вырезанные из кожи силуэтные человеческие личины в двух вариантах. Первый представляет собой лицо овальной формы с вырезанными глазами, бровями, носом и ртом (табл. XI, рис. 4). Прорезы бровей и носа сливаются вместе; уши в виде придатков посажены ненормально высоко. Голова увенчана чисто орнаментальной композицией из двух завитков с треугольником посередине. Вся эта маска в целом композиционно сходна с упоминавшейся головой Беса на золотой пластине из амударьинского клада, но только упрощена до предела. Как там, так и здесь брови и нос сливаются в одном рисунке, уши, условно переданные кружками, посажены на уровне бровей. У Беса волосы на голове, как и борода, переданы серией завитков, на пазырыкском же образце таких завитков только два; своеобразная лотусная «коронка» Беса замечена на треугольнике.

Еще интереснее маска второго варианта (табл. XI, рис. 2) с оформлением верхней ее части в виде лотусовидного орнамента, хорошо известного по его многочисленным воспроизведениям в Сузах, Персеполе, на Накеш-и-Рустемском антаблементе могилы Дария. Рисунок этот несомненно египетского происхождения, где он известен в совершенно такой же передаче, каким мы его находим в Сузах. Персы его позаимствовали из Ассирии, где он был также широко распространен. Вместе с другими переднеазиатскими мотивами рисунок цветка лотоса все в той же трактовке проник и к западным скифам, где он встречается, например, в орнаменте по борту серебряного ритона из Семибратнего кургана⁸⁷ или на рукоятке меча из Чертомлыцкого кургана⁸⁸. Из этого лотусовидного оформления верхней части маски понятна упомянутая «коронка» Беса, выродившаяся в треугольник маски первого варианта. Любопытно сопоставление нашей маски (табл. XI, рис. 2) с головой сатира, увенчанной пальметкой, на которую опирается горный козел, на ручке одного из сосудов ахеменидского времени⁸⁹. Технически маски интересны использованием приема складывания кожи или другого подобного материала вдвое при вырезывании, применявшегося, как увидим, и в других изделиях, и прикреплением пучка конских волос к лотусовидной короне, что придает особую выразительность этим маскам.

ПЕРЕДНЕАЗИАТСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ИСКУССТВЕ АЛТАЙСКИХ СКИФОВ

В предыдущих главах мы имели случай уже неоднократно отметить чужеземные элементы в искусстве алтайских скифов, элементы, происхождение которых мы видим в связях с передовыми переднеазиатскими культурными странами того времени. К таким чужеземным изображениям принадлежат фантастические орлиные и львиные грифоны, такие мотивы, как цветок лотоса, возможно, птички или грифоньи головы на конце хвоста или на отростках рогов, такие детали, как условная трактовка мускулатуры и выдающихся форм тела «точками», «запятыми» и «полуподковками».

Рассмотренные до сих пор изображения относились, главным образом, к местной фауне, к животным, хорошо известным алтайским скифам. Несравненно ярче иноземное влияние проявляется в тех художественных произведениях, где самый сюжет, лев или грифон, иноземный.

На Алтае были найдены силуэтные изображения львов в профиль и целая серия львиных голов впрямь и в профиль.

Силуэтные, вырезанные из кожи и покрытые оловянной фольгой, изображения львов обнаружены на ярких красных крышках одного из седел Пазырыкского кургана (рис. 11). Приземистая могучая фигура и тяжелая поступь типичны для этого зверя. Большая голова с разинутой пастью вооружена сильными клыками. Непропорционально большие настояренные уши направлены вперед. Преувеличенно длинный хвост, с неестественным изгибом для придания равновесия всей фигуре, оканчивается типичной кисточкой. Ребра, мускулатура плечевого пояса и круп трактованы в хорошо уже известной нам манере. В целом вся фигура статична. В ней нет ни жизненности, ни динамичности, так пора-



Рис. 11. Лев.

зительно правдиво переданных в изображениях барсов или тигров и лосей в сценах нападения (на подобных же покрывках из того же кургана). Ясно, что этот образ возник на основе каких-то образцов, копией которых, в несколько своеобразной, разумеется, интерпретации, он и является. Первоисточник выдает одна деталь: совершенно излишнее и на первый

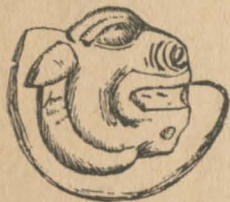


Рис. 12. Львиная голова.

взгляд непонятное шаровидное вздутие на загривке фигуры. Понятным оно становится только в сопоставлении с рельефной золотой фигуркой лошади из амударьинского клада⁹⁰, у которой на загривке приделано кольцо для подвешивания. Подобная же фигурка льва, вероятно, и послужила образцом для пазырыкского изображения.

Вырезанные из дерева барельефные воспроизведения львиной головы в профиль известны с Алтая следующие: одна — из коллекции Фролова и две — из коллекции Погодина.

Львиная голова из коллекции Фролова (табл. XII, рис. 1) изображена с открытой пастью и оскаленными зубами. Общий стиль морды, трактовка подбородка, своеобразно переданные морщины верхней губы, оформления носа и глаза, уха характерным завитком и противозавитком не оставляют сомнения в том, что мы встречаемся с хорошо разработанным стилистически, вполне установившимся и, вероятно, широко распространенным типом этого рода украшений.

Несколько в ином стиле — другая львиная голова из коллекции Погодина (табл. XII, рис. 2), также вырезанное из дерева рельефное изображение головы льва в профиль. Пасть открыта и оскалены клыки. Ухо и глаз, верхняя и нижняя челюсти трактованы так же, как в львиной голове табл. XII, рис. 1. При более резкой профилировке морды отличительная особенность этой головы — заостренность уха и кончика носа. Третья профильная львиная голова (рис. 12), также с разинутой пастью и характерными складками верхней губы, оформлена в виде круглой пластинки.



Рис. 13. Львиная голова.

Стилистически совершенно так же, как профильная голова льва, изображенная на табл. XII, рис. 2, оформлена вырезанная из кости львиная голова впрямь (табл. XII, рис. 3) из коллекции Фролова: та же открытая пасть с оскаленными зубами, те же кружки на нижней челюсти и



1



2



3



5



4

Таблица XII

Рис. 1—4. Львиные головы. Рис. 5. Голова барса.

складки верхней губы, та же форма глаз и воспроизведение ушей характерными завитками. Происхождение этого сюжета становится ясным

в сопоставлении с львиной головой впрямь на выпуклом золотом медальоне из амударьинского клада, которую Ростовцев почему-то назвал маской типа та-о-тье.

Другая львиная голова впрямь в центре круглой костяной пластинки (табл. XII, рис. 4) выполнена, хотя и в несколько ином стиле, с теми же характерными деталями в оформлении черепной части, ушей в виде завитков, верхней губы в складках. Круговой борт этого медальона — астрагалы, хорошо известные в многочисленных памятниках искусства Причерноморья.

Аналогичным образом воспроизведена голова барса впрямь (табл. XII, рис. 5) на круглой деревянной пластинке из Шибинского кургана, но она более на-

туралистична. В общепринятой условной манере выполнены только уши.

Очень своеобразны силуэтные львиные головы в профиль (рис. 13) на цветных войлочных аппликациях фриза войлока, которым были завешаны стены пазырыкской погребальной камеры, и вырезанные из кожи накладки (рис. 14) на седельных подушках из того же погребения. Композиционно, да и стилистически, обе эти головы идентичны. Та же профилировка, та же раскрытая пасть с оскаленными зубами и выдающимися клыками, та же форма глаза, воспроизведение гривы в виде завитков. Разница только в том, что войлочные аппликации проще и уши льва помещены на макушке, а седельная композиция более вычурна, более изысканна.

Сейчас трудно с полной опре-



Рис. 15. Голова барана с высунутым языком.

Рис. 14. Львиная голова.

деленностью указать источник такой трактовки львиных голов, но несомненно, что она появилась на Алтае под влиянием образцов, которые ведут нас к знаменитым ассирийским и древним персидским скульптурным и рельефным изображениям львов.

Та же манера воспроизведения волос завитками, в частности львиной гривы, встречается на золотых пластинках из амударьинского клада и на



Рис. 16. Баранья голова в подвеске.

золотой пластине с ножен меча из Кульобского кургана⁹¹. В этой последней пластине обращает на себя внимание, помимо общего стиля, художественный прием расположения ног зверей по одной линии: «царапая по земле лапами, звери там как бы ползут, их мускулатура судорожно напряжена» — прием, общий и древней Ассирии и Персии.

Особняком стоят изображенные в профиль же бараньи головки:

вырезанные из кожи накладки на седельные подушки и седельные подвески из Пазырыкского кургана. Силуэтная головка (рис. 15) с седельной подушкой с разинутым ртом и высунутым языком, круто загнутым рогом очень выразительна; определенное выражение придается круглым глазом с четко прочерченной бровью. Реалистичность этого изображения нарушается своеобразным обрамлением рога, соответствующим завиткам львиной гривы (рис. 14). Совершенно в том же стиле выполнены ба-



Рис. 17. Баранья голова в пасти львиных грифонов.

раньи головы на седельных подвесках (рис. 16), с той лишь разницей, что несколько иначе выполнено обрамление рогов, начинающееся на лбу и оканчивающееся под нижней челюстью. Эта деталь ведет нас к какому-то строго установившемуся орнаментальному приему, заимствованному, повидимому, также с юга. За это говорит типичная персидская розетка внутри бараньего рога в комбинации с геральдически сопоставленной парой голов рогатого львиного грифона (рис. 17), комбинации, знакомой нам по ассирийскому штандарту. Львиные грифоны головы с открытой пастью и оскаленными зубами переданы убедительно и сильно, но условно, более условно, чем достаточно реалистично выполненная головка барана. Наличие рогов, да еще с шариками на концах, вскрывает источник этого мотива. Рогатые львиные грифоны известны только

в персидском искусстве; напомним хотя бы кафельные фризы в Сузах или капители Персеполя. Рогатый львиный грифон, как известно, заимствован персами из Ассирии и Вавилонии, хотя та комбинация, которую мы видим в седельных подвесках, собственно персидская. Вавилон знал крылатого льва с длинными заостренными ушами, орлиными лапами и хвостом; Ассирия иногда заменяла львиную голову головой орла с гребнем. Персы пользовались обоими вариантами и придали новые черты рогам, заменяя иногда короткий перовый хвост птицы хвостом скорпиона.

В Пазырыкском кургане найдены две великолепные композиции на седельных подушках: нападение на горных козла и барана львиного и орлиного грифонов. Обе композиции выполнены в технике аппликации из цветного, тонко выделанного войлока.

В сцене рогатого львиного грифона, напавшего на козла (рис. 19), мы встречаемся с оригинальной композицией, точной аналогии которой мы пока не можем назвать. Грифон правой передней лапой вцепился в загривок козла, а левой схватил его заднюю оттянутую ногу. Козел передан в порывистом движении, стремлении вырваться из лап хищника. Фигура льва, напротив, спокойно-монументальная. Львиный грифон с разинутой пастью, большими ушами, гребнем и рогами воспроизведен так, как на фризе в Сузах или на каменной пластинке ахеменидского времени⁹²: крылья с сильным изгибом и изящной условностью рисунка, хвост, заканчивающийся птичьей головкой. Формы тела и мускулатура переданы в той же знакомой нам условной манере, исходящей от ассирийских приемов, известных по скульптурам дворца Хорсабада в Ниневии. В целом вся



Рис. 18. Маска с головы лошади.

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

композиция и по сюжету, и по многочисленным деталям, и по манере воспроизведения ведет к монументальным памятникам Ассирии, точнее — к их переработке в искусстве ахеменидской Персии.

В сцене орлиного грифона, терзающего барана (рис. 20), поверженная жертва представлена в той же позе, как и в сцене барса



Рис. 19. Львиный грифон напал на козла.

или тигра, вшившегося в горло барана (рис. 4), только голова барана повернута назад. Орлиный ушастый грифон изображен с хохолком и большим крючковатым клювом. Своеобразна передача оперенья крыльев, совсем иного типа, чем у львиного грифона. Особо следует отметить оформление гребня, точно такое же, как обрамление рогов барана в седельных подвесках (рис. 16 и 17). Совершенно ту же трактовку гребня орлиного грифона мы знаем в Западной Скифии, в частности на Кубани⁹³. В плечевом и тазовом поясах барана все те же «точки» и «запятые».

Исключительно интересен рогатый львиный грифон в сложной композиции борьбы грифона с барсом или тигром в одной из лошадиных масок Пазырыкского кургана (рис. 18), с которой подробнее ознакомимся ниже. В этой композиции грифон — основная фигура. Его исполненная в круглом рельефе рогатая голова, с оскаленными зубами, вместе с крыльями помещается на темени лошади. Передними лапами он схватился с тигром, а тело с поджатыми задними лапами в виде двух лопастей с боков прикрывает морду лошади. Рога этого грифона, имитирующие рога каменного козла, имеют шарики на концах. Уши, как полагается, большие, острые; пышный гребень; шея покрыта характерными ячейками, должен-

ствующими изображать львиную гриву; острые крылья концами загнуты вперед. Такие же головы в капителях Ксерксова дворца (восточный портик) в Персеполе, у орлиных грифонов серебряного ритона из Армении и золотого браслета из амударьинского клада⁹⁴, львиного грифона известной сибирской золотой шейной гривны из коллекции



Рис. 20. Орлиный грифон, терзающий барана.

Петра I⁹⁵. У всех этих львиных грифонов — зубы оскалены, уши узкие и длинные, выполненные в одной и той же манере. За исключением львиных грифонов с капителей Персеполя, у всех остальных — рога кольчатые, причем нигде не заканчиваются остриями, а имеют на концах либо шарики (Пазырык, Персеполь, Армения), либо чашевидные расширения (амударьинский браслет, сибирская гривна). Шарики же на концах рогов есть и у лежащего грифона из амударьинского клада. Шея пазырыкского грифона покрыта разноцветными чешуйками совершенно так же, как ячейками шея орлиного грифона амударьинского браслета или львиного грифона сибирской гривны. Аналогия дополняется ровным гребнем, начинающимся между рогами и идущим по длине всей шеи, а также приподнятыми крыльями, направленными концами вперед. Если к этому мы прибавим совершенно одинаковую манеру воспроизведения

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

выдающихся форм тела кружками и полуподковками, то станет несомненной принадлежностью всех этих вещей к одному и тому же культурному и художественному кругу.

В заключение этой главы необходимо подчеркнуть, что, несмотря на иноземное происхождение рассмотренных элементов в искусстве алтайских скифов, все изделия, в которых мы находим эти элементы, вне всякого сомнения не импортные, а являются продуктом местного художественного творчества.

СХЕМАТИЗАЦИЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ ЖИВОТНЫХ

Схематизация и, как следствие ее, известная условность в той или иной мере присуща всем произведениям искусства алтайских скифов, как и любому другому декоративному искусству. Все же в ряде случаев эта схематизация заходит так далеко, что утрачиваются все характерные черты первичного образа и получаются элементарные беспредметные орнаментальные мотивы. Рассмотрим несколько примеров.

На одной из седельных подушек Пазырыкского кургана дано изображение рыбы, впившейся в голову горного барана (рис. 21). В этой спокойной и уравновешенной композиции силуэтная профильная голова барана в два цвета (голова — из золотой пластинки, рога — из красной кожи), вокруг которой извивалось тело рыбы. На схематически выполненной голове рыбы — два кружка (глаза); плавник хвоста — характерный для рыбы, раздвоенный, остальные плавники показаны неестественно непрерывным рядом от головы до хвоста.

Еще схематичнее другое изображение рыбы на подвеске одного из пазырыкских седел (рис. 22). В этом профильном изображении типична общая форма, раздвоенный плавник хвоста. Голова передана условно, равно как и две пары спинных и брюшных плавников.

В иных случаях, как это мы уже видели в изображении оленя (табл. VII, рис. 5), голова распознаваема как голова оленя, а тело передано в виде придатка условно системой завитков.

Любопытны вырезанные из дерева в круглой форме фигурки из Шибинского кургана с массивной головой барса и коротеньким рыбообразным телом, покрытым чешуйками (табл. XIII, рис. 2). Возможно, что здесь мы имеем дело со схематизированным изображением дельфина, не понятным для алтайцев, но, вероятно, известным им по изображениям этого животного, которое могло проникнуть к ним с юго-запада.

Еще пример: деревянная в круглом рельефе фигурка из Катандинского кургана какого-то, судя по характеру ног, копытного животного с тонким туловищем и головой на длинной шее (табл. XIII, рис. 3). Весьма условно передана вся фигурка. Своеобразна трактовка головы с открытым ртом и с загнутой внутрь в виде хобота верхней губой.

Очень схематичны костяные кабаньи и птичьи головы — части уздечного набора из кургана у с. Красноярского Алтайского края. Кабанья

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

голова (табл. XIII, рис. 5), которая служила ворворкой, несмотря на безусловные искажения ее формы, распознаваема благодаря типичным выступающим клыкам. Подвеска в форме клыка кабана, выполненная как голова птицы (табл. III, рис. 5) до такой степени схематизирована, что утратила видовые особенности.

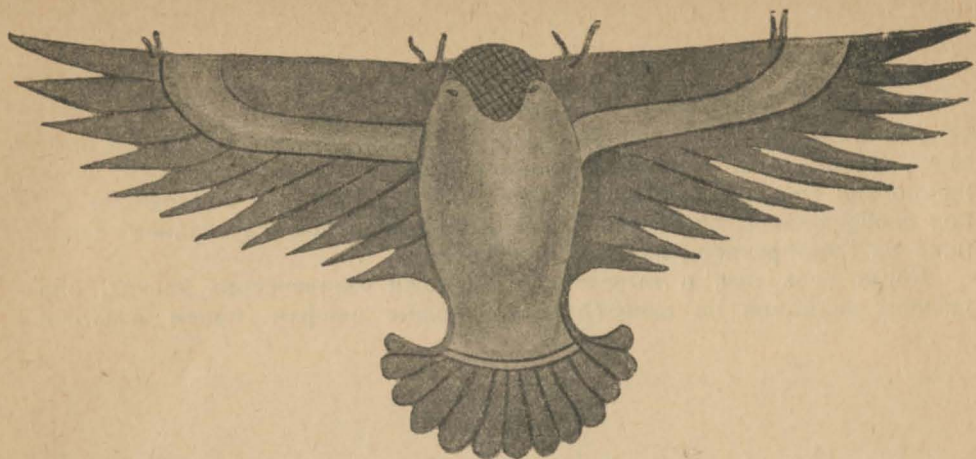
В такой же мере обобщены и звериные головы, видовые признаки которых утрачены. Например, в Катандинском кургане была найдена



Рис. 21. Рыба впиалась в голову барана.

вырезанная из дерева голова с очень длинной мордой, с закрытой пастью, но с оскаленными зубами, а поэтому сморщенной верхней губой; нос заканчивается завитком (табл. XIII, рис. 4). Глаз не намечен, лоб резко выступает, ухо оформлено общепринятым завитком у нижнего края. К этой же категории относятся геральдически сопоставленные в костяной пряжке головы, которые по аналогии с другими, более реалистично выполненными, мы рассматривали как лосиные (табл. VI, рис. 5).

Прекрасна по своей декоративности и простоте рисунка вырезанная из кожи и частично покрытая золотым листком одна из нагрудных фалар Пазырыкского кургана в виде птицы с распростертыми крыльями (табл. XIII, рис. 1). Головка приставная скульптурная; грудка и форма



1



3



2



4



5

Таблица XIII

Рис. 1. Птица с распростертыми крыльями. Рис. 2. Фигурка «дельфинчика». Рис. 3. Фигурка лежащего оленя. Рис. 4. Волчья голова. Рис. 5. Кабанья голова.

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

тела даны в общем очертании, распростерты крылья — с острым оперением. Особенно интересно оформление хвоста в виде пальметки, совершенно так же, как изображен хвост в подобной же композиции орла под изображением кормящей оленицы на известном серебряном нагруднике из Семибратнего кургана на Кубани ⁹⁶.

Когда речь шла о вырезанных из кожи человеческих масках, обращалось внимание на известный алтайским скифам прием получения



Рис. 22. Рыба в подвеске.

готовых геральдических пар путем складывания вдвое материала и последующего вырезывания из него фигур. Прекрасный образец такого рода изделий — вырезанные из кожи парные петухи, наклеенные по борту саркофага-колоды пазырыкского погребения. Среди этих пар петухов встречаются сильно стилизованные, но вполне определимые фигурки с типичными петушиными головками, типичным клювом, бородкой и гребешком нарочито преувеличенного размера. Характерна и сама петушиная фигура с типичными лапками и приподнятым кверху хвостом (табл. XIV, рис. 1 и 2). Встречаются, однако, и в такой мере схематизированные изображения, что только по петушиным головкам можно сказать, что изображены петухи (табл. XIV, рис. 3).

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

Еще показательнее другой пример. На одном из лошадиных войлочных нагивников пазырыкского погребения нашит ряд из четырех вырезанных из кожи птичек, петушков (табл. XIV, рис. 4). Это — силуэтные фигурки со схематически изображенным туловищем, головкой, повернутой назад, и большим петушиным гребешком на голове. На другом нагивнике таким же манером в ряд нашиты четыре фигурки (табл. XIV, рис. 5), но только из сопоставления с петушками первого нагивника можно сказать, что и здесь стилизованно изображены петушки, представленные тщательно разделанными гребешками, головки же с туловищем превратились в своеобразные завитки. Вне этого сопоставления такие изображения мы назвали бы просто орнаментальными мотивами.





1



2



3



4



5

Таблица XIV

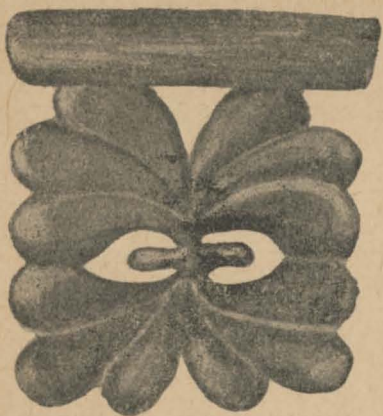
Рис. 1—3. Петухи с колоды саркофага. Рис. 4—5. Петухи с нагивников.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ИСКУССТВЕ АЛТАЙСКИХ СКИФОВ

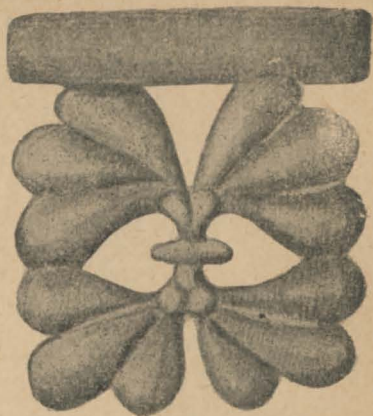
Уже давно сложилось представление, будто в изобразительном искусстве скифские артисты оперировали исключительно животными орнаментальными мотивами. Недаром термин «звериный стиль» стал синонимом «скифского искусства». Правда, геометрических форм в их декорировке мы не знаем, но волют, своеобразных завитков в различных комбинациях и других элементов, может быть в условной трактовке тех же животных образов, у них немало. Алтайские артисты, как мы видели, знали и персидскую розетку и персидскую же или античную пальметку. Поэтому и этот элемент, а возможно, и некоторые их собственные элементы растительного происхождения входили в репертуар их декоративных мотивов.

Простую пальметку мы видели в геральдической комбинации двух оленей в подвесках из Пазырыкского кургана (табл. VIII, рис. 1). В виде более сложной пальметки оформлен хвост птицы с нагрудной фалары из того же кургана (табл. XIII, рис. 1). Вспомним лотосовидное оформление верхней части человеческих масок-подвесок (табл. XI, рис. 2). Пальметка была в ходу на Алтае не только в комбинации с другими изображениями, как это мы часто видим у западных скифов⁹⁷, но и как самостоятельный орнаментальный мотив. В Пазырыкском кургане был найден целый набор конской упряжи, состоящей исключительно из пальметок (рис. 28), как самостоятельных подвесок (табл. XV, рис. 3), и как декорировка псалий (рис. 28). Этот вариант пальметки — веер лепестков между двумя спирально завивающимися стебельками — мы знаем и в Передней Азии, и в Западной Скифии.

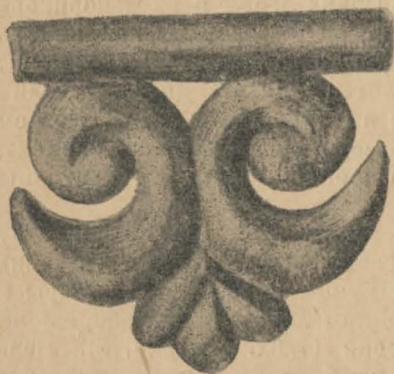
Среди различных деревянных резных подвесок, украшавших конскую сбрую из Пазырыкского кургана, некоторые оформлены в виде двух противопоставленных пальметок с узлом между ними (табл. XV, рис. 1 и 2). Последние, впрочем, могут рассматриваться как условные, сильно схематизированные изображения двух противопоставленных оленьих голов, рога которых оформлены как пальметки. Последнее тем более вероятно, что преобразование оленьих рогов в своего рода пальметку нередко наблюдается и в искусстве западных причерноморских скифов.



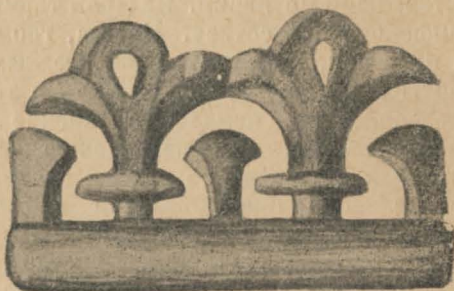
1



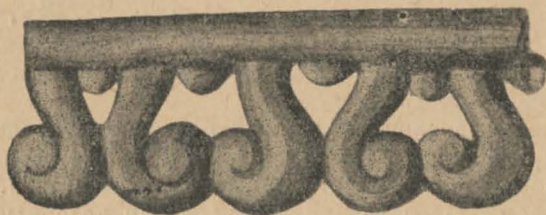
2



3



4



5

Таблица XV

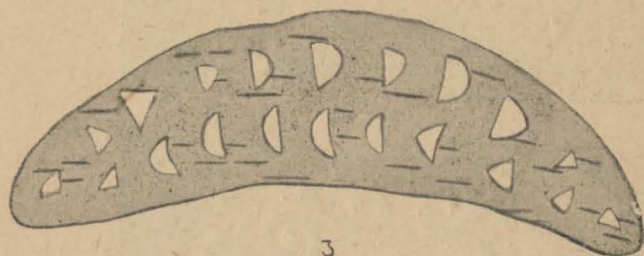
Рис. 1 и 2. Двойные пальметки. Рис. 3. Пальметка. Рис. 4. Сголбики и пальметка.
Рис. 5. Завитки.



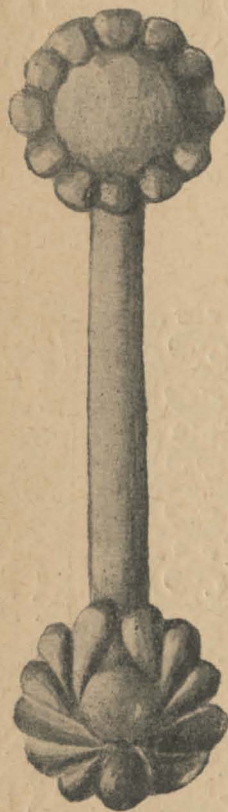
1



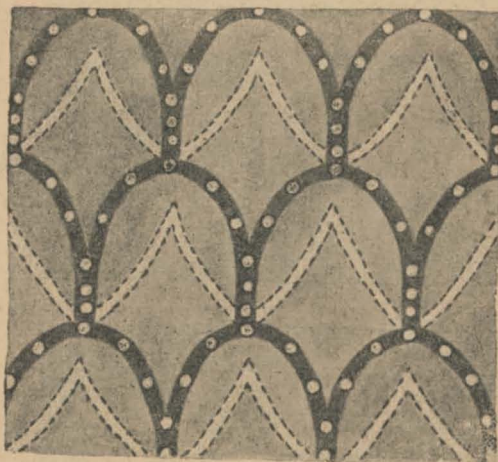
2



3



4



5

Таблица XVI

Рис. 1. Накладка из бересты. Рис. 2. Фалара с веревочным орнаментом. Рис. 3. Накладка на луку седла. Рис. 4. Псаля с розетками. Рис. 5. Орнамент.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Таблица XVII

Рис. 1—5. Кожаные аппликации, накладки на переднюю луку седла.
Рис. 6—9. Накладки на потфей.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

Так называемые беспредметные мотивы в искусстве алтайских скифов чаще всего встречаются там, где узором надо покрыть сравнительно небольшую площадь: на узких костяных или деревянных пластинках, на полосках, вырезанных из кожи. Иногда это — вырезанные из дерева фалары или украшения псалий, где бортик оформлен в виде веревочного орнамента (табл. XVI, рис. 2) или дана розетка (табл. XVI, рис. 4).

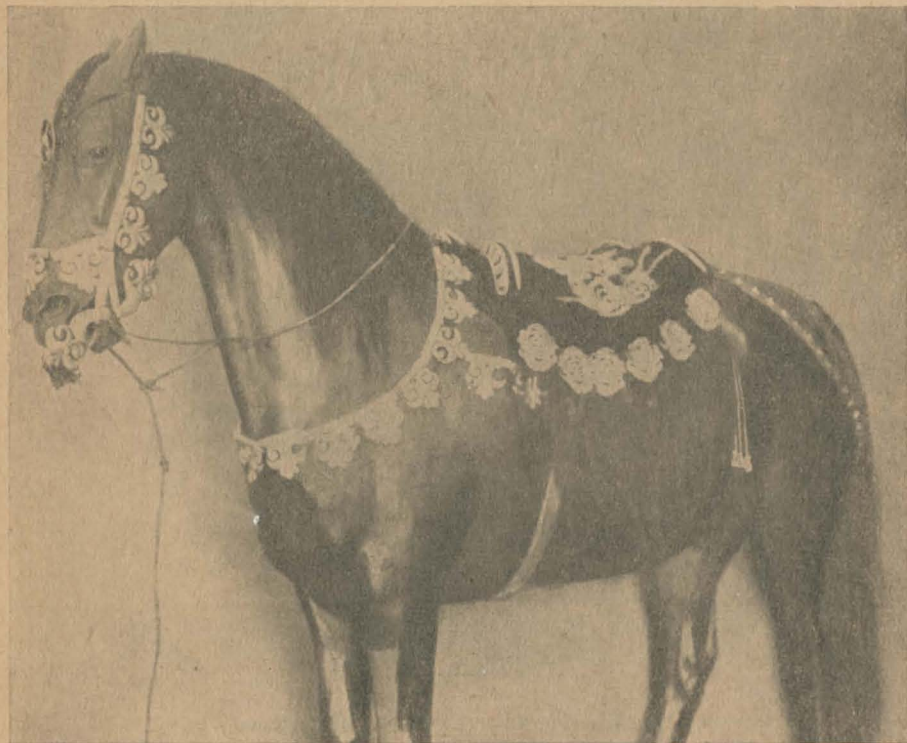


Рис. 28. Манекен оседланной лошади.

Как правило, такого рода орнаментом покрыты накладки, вырезанные из кожи или бересты из Берельского кургана (табл. XVI, рис. 1 и 3) или костяные накладки на передние луки седел (рис. 29), ремни потфей, небольшие костяные пластинки из Шибинского кургана (рис. 30), украшения личного и конского убора. Так декорированы и кожаные рога одной из конских масок из Пазырыкского кургана (рис. 31).

Чтобы дать представление об орнаментальном стиле и разнообразии мотивов вырезанных из кожи аппликаций на лугах седел и на ремнях потфей,

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

приводим наиболее характерные изображения из Пазырыкского кургана (табл. XVII).

Особо следует остановиться на том мотиве, который был использован в художественном оформлении катандинского плаща (кандиса). Это —



Рис. 29. Накладка на переднюю луку седла.



Рис. 30. Костяные накладки и подвеска.

замечательная меховая одежда, верх которой шит из небольших кусочков горностаевого меха по типу инкрустации. Мех окрашен в зеленый и красный цвета. Узор полотнищ инкрустированного меха (табл. XVI, рис. 5) представляет собой по красному полю зеленые дуги и золотые угольники, расшитые золочеными деревянными пуговицами и полосками золоченой кожи⁹⁸.

СЛОЖНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОМПОЗИЦИИ И АНСАМБЛИ

Раскопки на Алтае показали, что скифские мастера способны были разрешать и очень сложные композиционно-художественные задания. Блестящим примером являются конские маски из Пазырыкского кургана. Обе они шиты из тонкого войлока, кожи и меха жилыми нитками, украшены конским волосом и золотыми накладными пластинками.

Одна из масок (рис. 31) представляет собой композицию нападения барса на северного оленя. Северный олень представлен маской, увенчанной кожными рогами типичной для северного оленя формы, в натуральную величину, и телом, условно представленным двумя лопастными завитками, прикрывающими щеки лошади. Уши оленя-маски служат вместе с тем футлярами для ушей лошади, на голову которой одевалась маска. Передняя, так сказать лицевая, часть маски покрыта распластанной фигурой барса, вырезанной из меха и окрашенной в синий цвет.

Кожаные рога оленя сплошь покрыты прорезным орнаментом, состоящим из неправильной формы треугольников, ромбов и завитков, выкрашенных в красный цвет, с наложенными местами золотыми кружками. Многочисленные отростки ветвистых рогов заканчиваются кисточками из конского волоса, также окрашенного в красный цвет. Наружная поверхность ушей и боковые лопасти «тела оленя» также декорированы, причем на лопастях внизу изображены розетки. Глаза барса представлены небольшими золотыми кружками; такие же золотые кружки — на лапах и кое-где на передней половине тела барса.

Композиционно еще сложнее оформление второй маски, представляющей борьбу барса или тигра с рогатым львиным грифоном (рис. 18). Основной фигурой, как указывалось раньше, является грифон, скульптурная голова которого вместе с крыльями помещается на темени лошади. Передними лапами грифон схватился с тигром, тело же его, с поджатыми задними ногами, как и в первой маске тело оленя, свисает в виде двух лопастей по бокам головы лошади. Фигура тигра, как в первой маске барса, покрывает всю морду лошади. Его голова охвачена передними лапами грифона, а расположенные непосредственно над грифонными лапами передние лапы тигра вцепились в тело грифона; задние лапы тигра поджаты. Голова грифона вместе с крыльями выполнена в круглом рельефе,

остальная маска — в плоской аппликации. Голова грифона с крыльями изготовлена отдельно от маски и привязана к ней ремешками. В изображении тигра использован дополнительный живописный прием — покраска краской типичных полос этого зверя и условно намечены черты передней

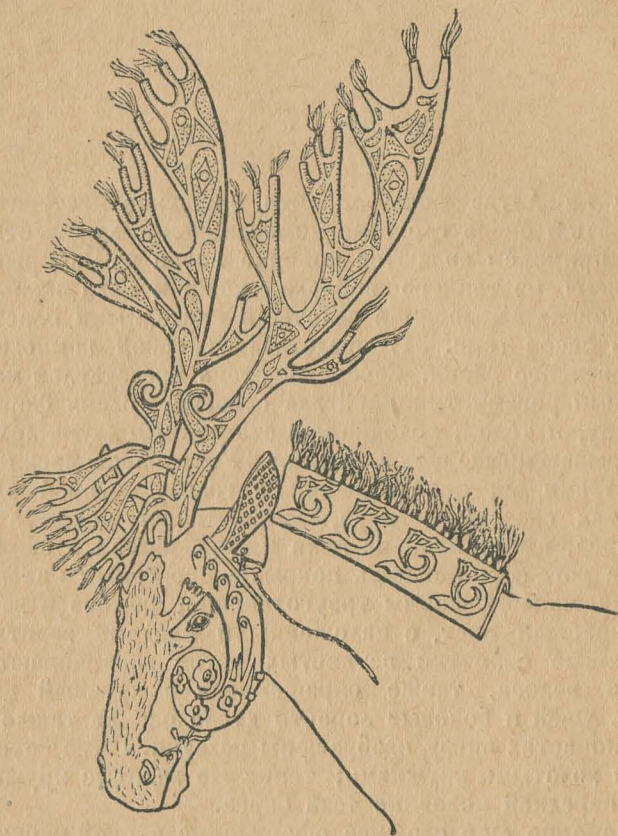


Рис. 31. Маска с головы лошади.

части морды. Кроме того, вся фигура тигра по поверхности сплошь была покрыта тонкими золотыми пластинками, по которым краской были разрисованы общие черты морды и полосы шкуры (на рисунке 18 листки сняты). В трактовке грифона мастер обошелся без этого дополнительного живописного приема.

Из сопоставления обеих масок и из детального изучения их конструкции ясно, что мы имеем дело не со случайными композициями, а с вполне



Рис. 32. Седло.

выработанным типом таких масок. Покрой масок весьма рационален и таков, что оставляет прорез для ноздрей лошади; открытый участок под передними лапами барса и тигра специально оставлен для глаз. Независимо от общей композиции, для ушей лошади имеются специальные уши-футляры с внутренней сетчатой стенкой.

Перед мастером стояла весьма трудная задача — дать сцену борьбы в рамках очень сложной модели, отвечающей форме лошадиной головы, и задача эта, благодаря высоте художественной культуры, разрешена им

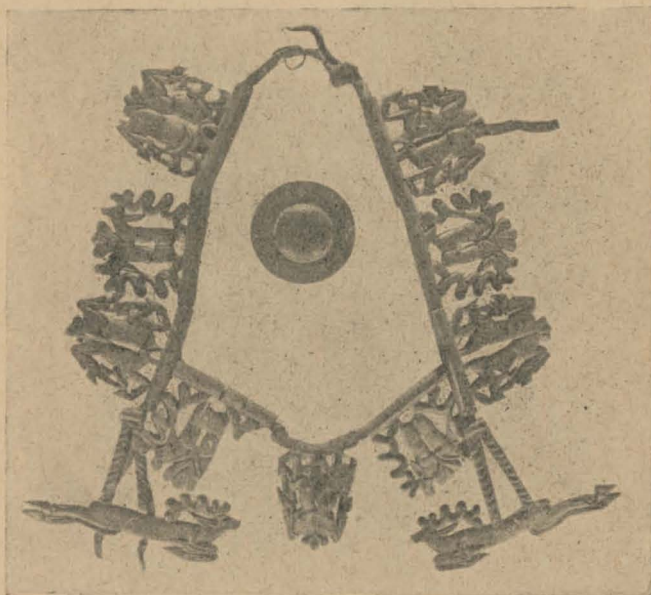


Рис. 33. Узда.

блестяще. Несмотря на всю условность, в особенности в изображении барса и тигра, и они и грифон изображены так, как это было принято в данную эпоху, в данной культурной среде.

К сожалению, из погребальной камеры Пазырыкского кургана грабителями было похищено все убранство ее стен и другие вещи, вероятно, домашнего обихода, по которым можно было бы судить об ансамбле художественного оформления внутренней жилища алтайских скифов. Сохранились только остатки одного из войлочных ковров с фризом из львиных голов, которыми были покрыты стены камеры, фигурные резные ножки и другие мелочи. Зато хорошо сохранился комплекс вещей, служивших убранством оседланных коней. В качестве примера даем фотографию одного седла (рис. 32). На подушках седла — изображения

СЛОЖНЫЕ КОМПОЗИЦИИ И АНСАМБЛИ

орлиных грифонов, терзающих баранов; в качестве подвесок — родственные по сюжету по три с каждой стороны бараньи головы, схваченные рогатыми львиными грифонами. Все это выполнено в единой технике многоцветной аппликации. Набор нагрудника этого седла состоит из бараньих головок, чередующихся с пальметками; уздечные псалии — фигурки все тех же горных баранов.

Один из уздечных наборов представлен исключительно изображениями оленей (рис. 33) в виде геральдически сопоставленных фигур; псалии — также фигурки оленей.

На рис. 28 дан манекен оседланной лошади⁹⁹. На седле отчетливо видны кожаные орнаментированные парные накладки на передние луки; на подушках седла — вырезанные из кожи силуэтные изображения орлов с лосиными фигурами в их когтях; седельные подвески — вырезанные из кожи силуэтные человеческие маски, с волосистой выкрашенной в красный цвет бахромой; волосяные же кисти в деревянных ворварках; за исключением круглой налобной фалары, весь уздечный, включая и псалии, и седельный набор подвесок — сложные пальметки.

Достаточно и этих примеров, чтобы видеть, насколько обдуман и выдержан стиль убранства каждого в отдельности коня.

Неоднократно ставился вопрос о содержании рассматриваемых нами предметов скифской культуры. За исключением М. И. Ростовцева, который видел в них исключительно произведения художественного творчества, предназначенные для декорирования различных бытовых вещей, все остальные исследователи склонны видеть в них особый культовый смысл.

В трактовке Фармаковского, для которого скифский звериный стиль, как мы видели, не более как отображения греко-ионийского звериного стиля, важен вопрос, откуда ведет свое происхождение звериный стиль этих последних. На ионийскую культуру, писал он, сильнейшее влияние имела религия хеттов, «которая, очевидно, и является главным источником образов звериного стиля... у хеттов звериный стиль имел широчайшее и весьма богатое развитие... хеттская религия, почитавшая богиню Матерь, «Владычицу зверей», должна была употреблять образы зверей в качестве религиозных символов и что наряду с ними рано должны были явиться, так сказать, сокращенные образы, как это наблюдается в искусстве Вавилона и Ассирии. Вместо целых фигур стали изображать иногда особенно характерные части фигур животных... В хеттском искусстве образы «звериного» стиля представляли не простые измышления художественной фантазии, а имели более глубокий смысл религиозных символов...». «Широкое распространение «звериного» стиля в Скифии, по-моему, также объясняется безусловно не исключительно только художественным влиянием ионийцев, а имеет более глубокую подкладку в религиозных представлениях народов, которых ионийцы обслуживали изделиями своей промышленности»¹⁰⁰.

Из специальной работы В. В. Гольмстен¹⁰¹ мы узнаем, что изображения животных на рукоятках ножей и кинжалов курганного периода (синхронного скифскому времени) Минусинского края — тотемные знаки, ибо именно здесь в этом оружии, охотничьем или боевом, нужна была «помощь» тотема, магическая сила, заключенная в его изображении. Но ведь подобные изображения в той же культуре встречаются не только на оружии, а, например, в качестве ручек зеркал и котлов. Гольмстен разъясняет: «Поскольку и зеркала и котлы обычно имеют культовое значение, допустимо изображения, сопровождающие их, рассматривать как магические». Смысловая эволю-

ция звериных изображений Гольмстен представляется в следующем виде: «В кимерской стадии тотем — защитник-предок на рукоятках оружия. В скифо-сарматской стадии — изображения переходят на зеркала и котлы в силу своего магического значения. В конце этой стадии они, сохраняя иногда еще связь с предметами вооружения, отходят дальше от человека, переходят в седловку и конский убор. На гуннской стадии связь между ними и человеком окончательно порывается, и они переходят на принадлежность погребального ритуала — погребальный ковер, на котором стоял гроб в Ноин-Уле». «Борьба животных» в известных скифских, в частности пазырыкских, композициях, по Гольмстен, это — не борьба простых животных, а борьба животных предков-богов, это — борьба отдельных общественных групп.

Выясняя смысловое значение конских масок из пазырыкского погребения с изображением борьбы зверей, в частности оленя с грифоном (другими словами — сцену пожирания его вишапом), И. И. Мещанинов¹⁰² видит тут столкновение двух противоположных начал — света и мрака, иначе говоря — связывает их с космогоническими представлениями скифов.

М. И. Артамонов и С. А. Жебелев¹⁰³ по поводу художественного творчества «скифов» указывают, что оно «развивалось преимущественно на предметах вооружения, личного и конского убора. Оно было в этом смысле прикладным, или декоративным, искусством». Однако «господствующие в скифском искусстве образы зверей имели не только декоративное, но и определенное культовое магическое значение. Они ведут свое происхождение от тех тотемных животных, которые считались родоначальниками и покровителями отдельных социальных групп, а позже связывались с теми или иными космическими явлениями. В скифскую эпоху этим зверям присваивалось значение амулетов оберегов, причем не исключена возможность, что отдельные «звери» еще почитались в качестве покровителей определенных родов или племен». Тем не менее, по мнению цитируемых авторов, «зооморфные изображения в скифо-сибирском искусстве наряду с выполнением культово-магической функции играли и еще одну, может быть даже наиболее важную, роль элементов украшения, призванных подчеркнуть социальное превосходство их обладателей».

Таким образом, в изображениях животных на различных скифских предметах усматривают либо амулеты или апотропеи, либо изображения родовых тотемов, а в группах борьбы и нападения — либо символы борьбы отдельных общественных групп, либо отображение дуалистических воззрений на природу в непрерывной борьбе добра и зла, света и мрака, жизни и смерти и т. п.

Мировоззрение скифов нам не известно. Некоторое представление о нем мы можем составить путем изучения особенностей погребального ритуала и по аналогии с верованиями племен и народов позднейшего времени, той же, примерно, культурной стадии как и у скифов. То, что сообщает нам Геродот о культе скифского бога войны Ареса, и то, что мы знаем о верованиях древних и современных нам кочевнических наро-

дов Азии, до проникновения к ним господствующих религий ислама или буддизма, позволяет нам отнестись критически к культовой интерпретации всех изображений, выполненных в «зверином стиле».

У скифов могли быть и, вероятно, были амулеты, возможно, тотемы, различные космические и дуалистические представления. Все эти представления могли получить свое воспроизведение в тех или иных образах, но совершенно не обязательно, чтобы то или иное изображение зверя, особенно когда речь идет об украшениях одежды или конского убранства, имело непременно культовое значение.

Д. Н. Эдинг при анализе резной скульптуры Урала из Горбуновского и других торфяников подметил одну деталь, на которую не всегда обращалось должное внимание. Дело в том, что в отличие от бытовых деревянных вещей, украшенных художественными скульптурами животных, человеческие изображения — идолы оформлены чрезвычайно грубо. «Данные этнографии говорят, — пишет Эдинг¹⁰⁴, — что изображения духов покровителей зачастую имеют одежду и украшения, закрывающие условно переданную или совершенно не оформленную большую часть фигуры. Поэтому и от горбуновских воспроизведений человека мы не вправе были бы ожидать реалистической передачи всей фигуры; но остаются голова и, главным образом, лицо, где художник мог бы проявить свое мастерство или технические навыки... Однако ничего подобного не наблюдается, и изображения человека образуют замкнутую группу, где даже наиболее разработанная фигура сводится к самой условной и грубооформленной схеме...» «Обособление подобных трехмерных идеограмм (изображения голов), — читаем далее, — от произведений искусства признается не всеми. Некоторые считают их произведениями искусства уже по одному тому, что они нечто изображают... Парадоксально, что только те изображения, которые связаны с каким-либо предметом, несут отпечаток художественного (реалистического) творчества, дают образы, где резчик подходил к природе как мог близко, избирая то, что с точки зрения его самого и его современников наиболее выпукло и ярко характеризовало воспроизводимое. И, наоборот: изображения, не связанные с чем-либо (главным образом «идолы»), представлявшие, казалось бы, большие возможности для реалистического творчества, остаются условными знаками, дающими только намек, схему неполную и искаженную: и целое и детали указывают на стремление резчика отойти от природы, обозначить объект рассудочно избранными чертами, отнюдь не воссоздающими изображаемого».

То, что подмечено в уральских торфяниках, можно наблюдать и у современных нам охотничьих и скотоводческих племен Азии. На севере Сибири и Дальнего Востока, в Саяно-Алтайском нагорье и прилегающих степях при наличии высокохудожественных воспроизведений животных в скульптуре и резьбе в бытовых вещах предметов культового характера, будь то антропоморфные (идолы) или зооморфные (изображения зверей, рыб и птиц), как правило, выполнены грубо, схематично, нередко в виде условных трехмерных идеограмм. Почему это так? Во-первых, потусторонний мир ирреален и все сверхъестественное не требует обязательного

НАЗНАЧЕНИЕ СКИФСКОГО ИСКУССТВА

реалистического воспроизведения. Во-вторых, все предметы культового назначения изготавливаются служителями культа (жрецами, шаманами), а не художественно-одаренными мастерами. Только в культах высоко развитых, с возникновением жреческих сословий, с построением храмов художники и артисты привлекаются и к созданию культовых вещей. Такого положения в Скифии не было.

Из сказанного не следует, что все рассмотренные нами произведения художественного творчества алтайских скифов имели исключительно декоративное назначение. Более чем вероятно, что бронзовые орлы на вершинах древков берельского саркофага или петушки на саркофаге и на лошадиных награвниках из Пазырыкского кургана имели какой-то культовый смысл. На ряде примеров мы могли убедиться, что культурные связи скифов Алтая с ахеменидской Персией были достаточно интенсивны. Поэтому весьма вероятно, что сюжет борьбы зверей, особенно фантастических, таких, как грифоны, воспринимался алтайскими скифами так же, как и в Передней Азии, откуда этот сюжет пришел на Алтай. Нам хотелось только подчеркнуть, что вряд ли правильно было бы все скифское искусство (весь их «звериный стиль», особенно подчеркиваем «стиль»), рассматривать как явление культового порядка. Художественное творчество скифов, и алтайских в частности, прежде всего — искусство и, конечно, не репрезентативное, а декоративное.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Скромное по количеству известных нам вещей, но чрезвычайно богатое и яркое по содержанию искусство алтайских скифов является одной из блестящих страниц в истории человеческой культуры и «скифской» в частности. Для того, чтобы получить ясное представление о значении алтайских находок в разрешении сложной скифской проблемы, важно установить их время. К сожалению, никаких прочных хронологических точек опоры для определения времени раскопанных алтайских курганов пока нет. Одним из критериев может служить стилистический анализ художественных изделий и некоторые параллели с памятниками западной скифской культуры, время которых хорошо датируется.

Прежде всего следует отметить, что ближе всего к алтайским погребениям стоят скифские Прикубанские курганы и специально Семибратние. Не говоря уже о многих общих чертах в типе погребального сооружения, в частности совместного захоронения человека и коней в одной погребальной яме, параллелей в мотивах и художественных композициях настолько много, что их трудно все перечислить. Отметим наиболее существенные.

Замечательно, что в группе Семибратних курганов мы имеем налицо почти все элементы, типичные и характерные для искусства алтайских скифов. В Семибратних курганах представлены почти все мотивы искусства алтайских скифов: олень, лось, кабан, баран, хищники кошачьей породы, львы, изображения человеческих масок, группы борьбы и нападения. Сходны и беспредметные орнаменты. Из Семибратних курганов происходят, подобные пазырыкским, бронзовые псалии в виде цельной фигуры льва или серебряные навершия в виде грифонных голов, подобные грифонным в пазырыкских псалиях (табл. IV, рис. 1). Майэмирский мотив свернувшегося в кольцо зверя кошачьей породы в Семибратних курганах представлен свернувшимся в кольцо львом. Особенно интересно стилистическое оформление рогов лежащего оленя, ближайшие аналогии которому мы знаем только в алтайских курганах. Берельским берестяным фигуркам оленя (табл. VII, рис. 4 и 5) аналогичны бронзовые подвески из Семибратних курганов. Оттуда же известны композиции

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

звериных фигур в комбинации с пальметкой. Своеобразная манера чрезмерного преувеличения бороды, прикрывающей тело барана, отмеченная на Алтае, столь же ярко выражена в изображении кабана из той же группы курганов. Подвеске в виде головы барана впрямь соответствует золотая пластинка с тем же сюжетом из Семибратних курганов. В ином стиле, но тот же сюжет человеческих масок в золотых, нашивавшихся на одежду пластинках, тот же, что и на Алтае, лотосовидный орнаментальный мотив. Сцены нападения и терзания хищниками своей жертвы, так ярко представленные на Алтае, имеются и в Семибратних курганах: заяц в когтях орла, лев, напавший на оленя, и другие.

Такие характерные детали изобразительного искусства алтайских скифов, как изображение животных с вывихнутым задом, или окончание рогов и хвостов птичьими головами, налицо и в Семибратних курганах. Бросаются в глаза такие поразительные аналогии, как между нагрудной фаларой из Пазырыкского кургана в виде птицы с распростертыми крыльями и хвостом, оформленным в виде сложной пальметки (табл. XIII, рис. 1), и орлом на серебряном нагруднике Семибратних курганов. Разумеется, аналогия еще не есть тождество, и общий стиль проявляется только там, где имеется общий источник. Например, крылья львиных грифонов из Пазырыкского кургана оформлены так же, как и крылья каменного козла серебряного ритона из Семибратних курганов, так как и те и другие исходят от иранских образцов.

Комплекс вещей из Семибратних курганов, который мы перечислили, в большинстве датируется первой половиной V в. до н. э.

Другой критерий — это неоднократно уже упоминавшаяся манера подчеркивания наиболее выдающихся мускульных контуров «точками», «запятыми», «полуподковками», типичная для искусства ахеменидской Персии. Таким образом, V век до н. э. — наиболее вероятная дата Пазырыкского кургана.

Другой большой курган, в котором обнаружено большое количество произведений искусства, — Катандинский — также можно датировать по стилистическим признакам. Головки ушастых грифонов на конце ветвей рога и хвоста, изображенные на большой пластине со сценой борьбы (табл. V, рис. 3), а также на конце хвоста барса — на полушаровидной фаларе (табл. V, рис. 1) Катандинского кургана тождественны грифоньим головам в рогах оленя на известной акмечетской пластине¹⁰⁶, датируемой VI—V вв. до н. э. Так же трактованы грифоньи головы в литых бронзовых пластинах из Киевской губ.¹⁰⁶, датируемых тем же временем. Несколько иначе трактованы грифоньи головы в рогах золотой пластины из кургана у ст. Елизаветинской в дельте р. Дона¹⁰⁷, датируемой V в. до н. э.

С точки зрения датировки мы придаем большое значение и находке в Катандинском кургане одной из одежд, по покрою и оформлению определяемой как кандис, характерной для персидской знати ахеменидского времени, заимствованной, как полагает Дальтон, персами от мидян.

Следовательно, нет оснований и Катадинский курган относить ко времени более позднему, чем V в. до н. э.

Из Берельского кургана до нас дошло мало вещей, и потому датировка его особенно затруднительна. Замечательные ушастые орлы, навершия с саркофага-колоды стилистически пока могут быть сопоставлены только с такими образцами скифского искусства архаического периода, как навершия из Келермесского кургана¹⁰⁸, датируемые VII—VI вв. до н. э. С другой стороны, ближайшую аналогию вырезанным из бересты головкам оленей мы видим в более поздних оленьих головках из курганов Семибратних и поднепровских¹⁰⁹, датируемых первой половиной V в. до н. э. По указанным соображениям и характеру погребения, во всех деталях повторяющего Пазырыкское, трудно допустить значительную разницу во времени между Берельским и Пазырыкским курганами.

В Шибинском кургане еще меньше стилистически датируемых вещей. Судя по тому, что в нем были найдены кусочки китайской лаковой посуды, он относится, вероятно, к более позднему времени, возможно к III в. до н. э., но вряд ли к такому позднему, как время Ханьской династии в Китае.

Большинство вещей из могил древнего железного века Алтая, опубликованных Радловым, вещи коллекций Фролова и Погодина стилистически близки к катадинским. По ряду стилистических деталей V веком датируется лось на известной деревянной пластине (табл. VI, рис. 1). Предметы из Бийского района Алтайского края, псалы, уздечные и седельные подвески стилистически близки аналогичным вещам архаического периода западноскифского искусства, таким, как костяной гребень с грифонными головками из Полтавской губ.¹¹⁰, датируемый VI в. до н. э., как костяные псалы из Заботина или кабаньих клык Роменского у. Полтавской губ.

Таким образом, рассматриваемые нами произведения искусства алтайских скифов в массе своей относятся к V в., частично к VI в. и, может быть, к IV в. до н. э., следовательно, — ко времени господства в Персии династии Ахеменидов, когда международные сношения в евразийских степях и в Передней Азии были особенно интенсивны.

Общезвестна одна из особенностей «звериного стиля» западных, причерноморских скифов, особенно в период расцвета скифского господства: его монохромность, в отличие от полихромности сарматского «звериного стиля», ювелирные изделия которого инкрустированы вставками самоцветов и цветных паст. Условную манеру подчеркивания мускульных контуров «запятами», «кружками» «полуподковками» в силуэтных композициях и цветных аппликациях Пазырыкского кургана М. И. Ростовцев и другие истолковывали как подражание инкрустации самоцветами в ювелирных изделиях сарматского времени. Поэтому Ростовцев Пазырыкское погребение датирует временем от I в. до н. э. до I в. н. э.

Здесь не место заниматься вопросом о древности происхождения и бытования у скифов изделий из ценного металла, инкрустированных

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

самоцветами и разноцветной пастой, тем более, что в алтайских погребениях таких вещей мы пока не знаем. Нам хотелось бы только отметить, что вряд ли можно считать решенным, будто инкрустация металлических изделий самоцветами и пастами предшествовала цветной аппликации на ткани или другом мягком материале.

Алтайские находки дали замечательные образчики многоцветных меховых изделий, выполненных в технике инкрустации, и поразительные полихромные художественные произведения, выполненные в технике аппликации. Вспомним знаменитые полихромные ассирийские кафельные фризы и из Суз с изображениями лучников, льва, грифона и других сюжетов, остатки шерстяной одежды с разноцветной вышивкой из западноскифских курганов¹¹¹. Все это говорит за то, что полихромия в самых разнообразных изделиях — домашней утвари, одежде, конском убранстве была общераспространенной и характернейшей особенностью не только ассирийского и персидского, но и скифского художественного творчества. Комплекс вещей из Пазырыкского погребения блестяще подтверждает это положение.

Второй момент, на который нам хотелось бы обратить внимание, следующий. Ряд авторов¹¹² настаивает на том, что скифское искусство, как и скифская культура в целом, появляется в качестве принадлежности верхнего слоя варварского общества.

Что верхний слой скифского общества был проводником культуры в скифскую народную среду, в этом нет сомнений. Он вел торговые сношения с передовыми странами того времени; при ставках племенных вождей, вероятно, были иноземные мастера и ремесленники, в отдельных случаях могли иметь место и непосредственные сношения алтайской знати с южными соседями. Повидимому, весьма возможно, что произведения искусства, особенно из ценных металлов, сосредотачивались преимущественно в среде верхнего слоя общества. Однако теперь, после знакомства с искусством алтайских скифов, мы знаем первоклассные образцы скифского искусства не только в золоте и не столько в золоте, сколько в общедоступном материале: дереве, кости, коже, мехе, войлоке. Искусство, и притом высокое, прилагалось к самым второстепенным вещам массового потребления: войлочным станным занавескам, к предметам домашнего обихода, к одежде, к личному и конскому убранству, к предметам вооружения. Деликатнейшие художественно оформленные изделия из кости найдены не только в богатых, но и в рядовых погребениях этого времени. Скифское искусство было принадлежностью не только верхнего слоя общества, не только придворным официальным искусством многочисленных ставок племенных вождей — это искусство было общедоступным и общенародным. В этом была его сила, этим объясняется его единство на огромной территории от Кавказа на юге до лесной полосы на севере, от Карпат на западе до Алтая на востоке.

В чем же сущность этого искусства, его стиля, те основные черты, благодаря которым этот стиль мы всегда отличим от любого другого стиля? Для удобства изложения мы пытались выделить произведения реали-

стические, особо рассматривали произведения, выполненные в специфически «зверином стиле», т. е. такие, где, в силу необходимости вложить данный мотив в определенную, заранее заданную форму, натуральный образ нередко обобщается и даже искажается, но при этом часто в очень смелой стилизации не только сохраняются, но и подчеркиваются наиболее характерные черты исходного образа. Мы пытались выделить иноземные мотивы, вошедшие в скифскую среду, возможно, уже в законченной стандартной интерпретации. Особо остановились на схематизации в изображении отдельных животных. Однако такое подразделение материала искусственно и отнесение данного произведения в ту или иную рубрику может оспариваться.

Независимо от того, в силу каких импульсов, магического ли или ритуального порядка, но изображение животных было одним из первых выражений эстетического восприятия человека. Требования культа могли диктовать выбор сюжета и позы, как магические символы они могли восприниматься большинством, но элемент искусства в них налицо и, каков бы ни был исходный момент, результаты его так поразительны, что они рано приобрели подлинную художественную ценность. Так зародившийся «звериный стиль» в течение тысячелетий продолжает жить и развиваться на разных этапах человеческой культуры, вплоть до интересующего нас скифского времени, когда мы находим его в блестящей законченности.

Как мы видели, в одном и том же комплексе (возьмем для примера хотя бы Катандинский или Пазырыкский курганы) мы находим и реалистические, почти натуралистические воспроизведения животных, и стилистически обусловленные их изображения, доходящие до неузнаваемости исходного образа.

В целом искусство алтайских скифов, как скифов вообще, в отличие от античного, например, не репрезентативно, а сугубо декоративно. Отсюда его исключительная экспрессивность, достигающая в некоторых образцах подлинного драматизма.

Исходя из вышеизложенных положений, тщетно ставить вопрос, каковы корни скифского искусства. Заложены ли они в натуралистических скульптурах животных неолита, вырезанных из кости или камня, или в позднейших натуралистических же скульптурах резного дерева на Урале. Натуралистическое, точнее — реалистическое, течение в искусстве было и в до скифское время, и в скифское, осталось и после него. Но в скифское время заметное преобладание получило течение обусловленности, экспрессивной стилизации. В чем же особенность специально скифского орнаментального стиля? Что отличает его, скажем, от стиля луристанских бронз, от стиля, в котором многие последнее время усматривают корни скифского искусства?

Давно уже и неоднократно высказывалось предположение, что стиль скифского искусства в значительной мере определился техникой резьбы по кости и дереву. Раскопки на Алтае показали, что дерево, действительно, было, если не главным, то во всяком случае весьма важным материалом

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

в художественном творчестве скифов. Теперь понятна та совершенно особая фактура золотых и бронзовых украшений, которые так типичны для ранней поры искусства западных скифов. В этом отношении очень показательны известные золотые бляшки с изображением орлиных грифонов и северных оленей с типичными рогами, украшенными орлиными головками¹¹³. М. И. Ростовцев считает их ионо-персидскими, что вряд ли так, и датирует их V или ранним IV в. до н. э. Еще более типичны, и притом более древни, золотые бляшки — орлы впрямь с головой в профиль из мельгуновского клада¹¹⁴. Повидимому, матрицы для изготовления литейных форм резались из дерева, да и техника резьбы по кости и дереву у скифов стояла выше техники литья. Во всяком случае при сопоставлении алтайских резных из дерева уздечных псалий с литыми бронзовыми, хотя бы из Семьбратних курганов на Кубани, ясно, что первые художественнее и совершеннее вторых.

Своеобразная особенность стиля луристанских бронз, с другой стороны, в значительной мере определяется техникой резьбы по камню, из которого изготавливались литейные формы.

Мотивы скифского искусства вообще и алтайского специально в большинстве местные, в основном — горные и степные, но некоторые — иноземные, переднеазиатские. Удивительно то сравнительно скромное место, которое в искусстве этого конного народа занимает конь. Последнее может быть объяснено тем, что скифское искусство сложилось и оформилось со всеми его основными мотивами еще на раннем этапе сложения скифской культуры, предшествовавшем табунному скотоводству, когда конь занял такое видное место в скифском быту.

Вопрос о происхождении скифского искусства теснейшим образом связан с вопросом о происхождении скифов и скифской культуры. Были ли скифы иранцами, как это полагают некоторые историки, за недостатком данных решить в настоящее время нельзя. Скудные антропологические материалы все же отмечают наличие не только на северо-востоке, на Алтае, но и в евразийских степях примесей монголоидных элементов, начиная с VII—VI вв. до н. э. Языка, на котором говорили скифы, мы не знаем, а если верить Геродоту (а не верить ему мы не имеем никаких оснований), скифские племена говорили на разных языках и объяснялись между собой через переводчиков. Однако среди западных скифских имен, дошедших до нас в греческих письменных памятниках, большой процент иранского происхождения. В материальной культуре, как и в искусстве скифов, немало переднеазиатских и специально персидских элементов, но скифская культура в целом, как и искусство, вполне самостоятельна. Единство скифо-сибирского искусства, как это отмечалось Артамоновым и Жебелевым, в основном определялось обменом формами и мотивами туземного происхождения, многие из которых известны там уже в доскифское время. Однако, несмотря на ряд элементов, общих всем племенам, которые мы объединяем под общим собирательным именем скифов, имеются существенные местные различия, вполне естественные для народа, населявшего такую огромную территорию. Намечаются и хронологические этапы в раз-

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

витии скифской культуры и искусства. Раскопки на Алтае ознакомили нас с одним из мощных, а быть может, и с основным очагом этой культуры с его своеобразными особенностями, с замечательным искусством, которое является одной из блестящих страниц в истории художественного творчества человека, оставившего глубокий след в дальнейшем развитии художественного творчества не только на Западе, но и на Дальнем Востоке, вплоть до берегов Тихого океана.

ПРИМЕЧАНИЯ

(Заглавия работ, упомянутых в примечаниях, даны в списке литературы.)

- ¹ Руденко, 1944, стр. 268—269.
- ² Предварительное обследование пазырыкской группы курганов было произведено С. И. Руденко в 1924 г. при участии Б. А. Борнемана и С. П. Суслова. В 1929 г. под руководством С. И. Руденко один из курганов этой группы был раскопан при участии В. С. Адрианова, А. Н. Глухова, М. П. Грязнова, А. З. Доскач, М. Н. Комаровой, Н. М. Руденко и К. И. Ульриха.
- ³ Захаров, 1926.
- ⁴ Грязнов, 1928.
- ⁵ Руденко, 1930.
- ⁶ Сергеев, 1946.
- ⁷ Radloff, 1884.
- ⁸ Minns, 1913, стр. 261.
- ⁹ Minns, 1942, стр. 14, 20 и 22.
- ¹⁰ Фармаковский, 1914.
- ¹¹ Там же, стр. 36—37.
- ¹² Там же, стр. 78.
- ¹³ Ростовцев, 1925, стр. 306.
- ¹⁴ Там же, стр. 307—308.
- ¹⁵ Ростовцев, 1925, стр. 337.
- ¹⁶ Там же, стр. 338—339.
- ¹⁷ Ростовцев, 1925, стр. 340.
- ¹⁸ Rostovtzeff, 1922.
- ¹⁹ Там же, стр. 193.
- ²⁰ Там же, стр. 197.
- ²¹ Rostovtzeff, 1929.
- ²² Там же, стр. 20—21.
- ²³ Там же, стр. 23.
- ²⁴ Там же, стр. 63—64.
- ²⁵ Там же, стр. 66—68.
- ²⁶ Артамонов и Жебелев, 1939, стр. 242—244.
- ²⁷ Эдинг, 1940, стр. 7.
- ²⁸ Там же, стр. 84.
- ²⁹ Там же, стр. 98.
- ³⁰ Rostovtzeff, 1929, стр. 108.
- ³¹ Эдинг, 1940, стр. 78.
- ³² Материалы по археологии России, 1888, том I, стр. 88, примечание.
- ³³ Мальмберг, 1894.
- ³⁴ Сравни: Древности Восточного Босфора Киммерийского 1854, табл. 13, рис. 2; табл. 34, рис. 2. Отчет Археологической Комиссии 1886, табл. 1, рис. 7 и 8. Древности Геродотовой Скифии, табл. 33, рис. 3; табл. 35, рис. 1. Толстой и Кондаков, 1888—1889, вып. 2, стр. 146, рис. 123. Отчет Археологической Комиссии, 1897, стр. 73, рис. 168.
- ³⁵ Отчет Археологической Комиссии, 1897, стр. 73, рис. 168.
- ³⁶ Толстой и Кондаков, 1889, вып. 2, стр. 146, рис. 123.
- ³⁷ Отчет Археологической Комиссии, 1876, стр. 134, рис. 3.
- ³⁸ Rostovtzeff, 1922, табл. 11 В.
- ³⁹ Dalton, 1905; табл. 5, рис. 10; табл. 6, рис. 11 и 12; табл. 9, рис. 24; табл. 16, рис. 116.
- ⁴⁰ Sarré, 1923, табл. 21.

ИСКУССТВО СКИФОВ АЛТАЯ

- 41 Rostovtzeff, 1922, табл. 7, рис. 1.
- 42 Толстой и Кондаков, 1889, вып. 2, стр. 141, рис. 118.
- 43 Отчет Археологической Комиссии, 1897, стр. 13, рис. 46.
- 44 Псалми в виде фигуры лошади имеются на одном из ассирийских барельефов. Perrot et Chipiez, 1884, том II, стр. 753, рис. 411.
- 45 Руденко, 1930, стр. 144, рис. 43.
- 46 Rostovtzeff, 1929, табл. 8, рис. 1. Известия Археологической Комиссии, 1905, том 17, стр. 87, рис. 13.
- 47 Ханенко, 1900, вып. 3, табл. 61, № 541.
- 48 Там же, вып. 2, табл. 31, № 511.
- 49 Бобринский, 1901, том 3, табл. 7, рис. 5.
- 50 Отчет Археологической Комиссии, 1877, атлас, табл. 1, рис. 1.
- 51 Rostovtzeff, 1929, стр. 109.
- 52 Руденко, 1930, стр. 143—144.
- 53 Толстой и Кондаков, 1890, вып. 3, стр. 64, рис. 73.
- 54 Rostovtzeff, 1929, табл. 5, рис. 2.
- 55 Отчет Археологической Комиссии, 1870, стр. 20, табл. 4. 1875, стр. 17, рис. 72; стр. 118, рис. 292.
- 56 Ханенко, 1899; вып. 2; табл. 16, № 316; табл. 31, № 512.
- 57 Известия Археологической Комиссии 1905, том 14, стр. 6, рис. 6.
- 58 Материалы по Археологии России, 1914; табл. 34, табл. 12, рис. 1 и 3.
- 59 Отчет Археологической Комиссии, 1904; 91, рис. 146.
- 60 Там же, 1903, стр. 169, рис. 328.
- 61 Там же, 1896, стр. 65, рис. 305.
- 62 Там же, 1877, стр. 13, № 6.
- 63 Rostovtzeff, 1929.
- 64 Отчет Археологической Комиссии, 1895, стр. 17, рис. 32.
- 65 Помимо Скифии, мотив свернувшегося в кольцо зверя мы знаем на севере в ананийской культуре, на востоке в Приенисейском крае на карасукском этапе и позднее на раннем тагарском и в ордосских бронзах.
- 66 Бобринский, 1894, том 2, табл. 21.
- 67 Толстой и Кондаков, 1889, вып. 2, стр. 125, рис. 107.
- 68 Бобринский, 1894, том 2, табл. 21.
- 69 Отчет Археологической Комиссии, 1877, Атлас, табл. 3, рис. 27.
- 70 Придик, 1911, табл. 3 и 4, рис. 1.
- 71 Придик, 1911, табл. 3 и 4, рис. 1.
- 72 Blegen, 1942, стр. 489, рис. 1.
- 73 Толстой и Кондаков, 1890, вып. 3, стр. 53, рис. 59.
- 74 Там же, 1889, вып. 2, стр. 148, рис. 125.
- 75 В каталоге собрания древностей А. С. Уварова эта пластина упомянута среди вещей из Алтайских курганов. 1887, стр. 31.
- 76 Rostovtzeff, 1922, стр. 196, рис. 22 А.
- 77 Известия Археологической Комиссии, 1905, вып. 14, стр. 13, рис. 24; стр. 26, рис. 59.
- 78 Отчет Археологической Комиссии, 1897, стр. 13, рис. 46.
- 79 Придик, 1911, табл. 3 и 4, рис. 1.
- 80 Rostovtzeff, 1922, табл. 3.
- 81 Бобринский, 1901, вып. 3, стр. 139, рис. 71.
- 82 Rostovtzeff, 1929; табл. 5, рис. 1.
- 83 Древности Босфора Киммерийского, 1854, табл. 26, рис. 1.
- 84 Отчет Археологической Комиссии, 1895, стр. 147, рис. 331 и 332.
- 85 Отчет Археологической Комиссии, 1892, стр. 72, рис. 41.
- 86 Dalton, 1905, табл. 4, рис. 7; табл. 11, рис. 32.
- 87 Отчет Археологической Комиссии, 1877. Атлас, табл. 1, рис. 5.
- 88 Придик, 1911, табл. 5, рис. 1.
- 89 Casson, 1938, том 1, стр. 370; том 4, рис. 112 В.
- 90 Dalton, 1905, табл. 12, рис. 46.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Артамонов М. И. и Жебелев С. А. 1939. Сарматы и меоты. Звериный стиль. История СССР, ч. I—II (макет).
- Бобринский А. 1887—1901. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы, тт. I—III.
- Видонова Е. С. 1938. Катандинский халат. Сборник статей по археологии СССР, вып. 8, изд. Историч. Музея. Москва.
- Гольмстен В. В. 1933. Из области культа древней Сибири. Из истории докапиталистических формаций. Сборник к XLV-летию научной деятельности Н. Я. Марра.
- Грязнов М. П. 1928. Раскопки княжеской могилы на Алтае. Человек, № 2—4.
- Захаров А. А. 1926. Материалы по археологии Сибири. Раскопки акад. В. В. Радлова в 1865 г. Труды Гос. Исторического Музея, вып. I.
- Кондаков Н. П. См. Толстой И. И.
- Мальмберг В. 1894. Памятники греческого и греко-варварского искусства, найденные в кургане Карагодеуаш. Материалы по археологии России, № 13.
- Мещанинов И. И. 1932. О применении лингвистического материала при исследовании вещественных памятников. Сообщение Гос. Академии Истории Материальной Культуры, вып. 1—2.
- Придик Евг. 1911. Мельгуновский клад 1763 года. Материалы по археологии России, № 31.
- Ростовцев М. И. 1925. Скифия и Боспор. Изд. Г. Академии Истории Материальной Культуры.
- Руденко С. И. 1930. К палеоантропологии южного Алтая. Казаки, вып. III, Изд. Академии Наук СССР.
- Его же. 1931. Скифское погребение восточного Алтая. Сообщение Гос. Академии Истории Материальной Культуры, № 2.
- Его же. 1944. Скифская проблема и алтайские находки. Изв. Академии Наук СССР. Серия истории и философии, № 6.
- Сергеев С. М. 1946. О резных костяных украшениях конской узды из «скифского» кургана на Алтае. Советская Археология, вып. 8.
- Толстой И. И. и Кондаков Н. П. 1888—1900. Русские древности в памятниках искусства, вып. I—III.
- Фармаковский Б. В. 1914. Архаический период в России. Материалы по археологии России, 34.
- Ханенко. 1899—1900. Древности Приднепровья.
- Эдинг Д. Н. 1940. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля. Труды Г. Исторического Музея, вып. 10.
- Blegen. 1942 News Item from Athene Amer. Jour. of Archaeology, vol. 46. no. 4.
- Casson St. 1938. Achaemenid metalwork. A Survey of Persian Art.
- Dalton O. M. 1905. The Treasure of the Oxus with other objects from ancient Persia and India.
- Minns E. H. 1913. Scythians and Greeks. Cambridge. 1942. The art of the Northern Nomads. Proc. of the British Academy, vol. 28. London.
- Perrot G. et Chipiez Ch. 1884—1890. Histoire de l'art dans l'antiquité.
- Radloff, W. 1884. Aus Sibirien.
- Rostovtzeff, M. 1922. Iranians and Greeks in South Russia. Oxford. 1929. The Animal Style on South Russia and China. Princeton. 1933. Some new aspects of Iranian art.
- Sarre, Fr. 1923. Die Kunst des Alten Persien.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ⁹¹ Толстой и Кондаков, 1889, вып. 2, стр. 148, рис. 125.
- ⁹² Dalton, 1905, стр. 13, рис. 7.
- ⁹³ Отчет Археологической Комиссии, 1877. Атлас, табл. 1, рис. 1.
- ⁹⁴ Dalton, 1905, табл. 22, рис. 178, табл. 16, рис. 116.
- ⁹⁵ Придик, 1911, табл. 5, рис. 2.
- ⁹⁶ Отчет Археологической Комиссии, 1876. Атлас, табл. 4, рис. 1.
- ⁹⁷ Отчет Археологической Комиссии, 1876, стр. 126, рис. 60; Известия Археологической Комиссии, 1905, том 14, рис. 39.
- ⁹⁸ Изображения катандинского кандис и предполагаемое первоначальное его оформление приведено в статье Видоной, 1938; табл. 1, 2 и 3.
- ⁹⁹ Убор одет на манекен современного европейского коня с пышной гривой и хвостом; следует иметь в виду, что у алтайских коней гривы были подстрижены; подстрижены были и хвосты в верхней их части и завязаны узлом или заплетены в косу.
- ¹⁰⁰ Фармаковский, 1914, стр. 35—36.
- ¹⁰¹ Гольмстен, 1933, стр. 106—117.
- ¹⁰² Мещанинов, 1932, стр. 10—11.
- ¹⁰³ Артамонов и Жебелев, 1939, стр. 243—244.
- ¹⁰⁴ Эдинг, 1940, стр. 65—69.
- ¹⁰⁵ Толстой и Кондаков, 1889; вып. 2, стр. 126, рис. 107.
- ¹⁰⁶ Известия Археологической Комиссии, 1905, том 14, стр. 15, рис. 33; стр. 26, рис. 59; 1906, том 20, стр. 7, рис. 5.
- ¹⁰⁷ Там же, 1910; вып. 35, табл. 5, рис. 23.
- ¹⁰⁸ Отчет Археологической Комиссии, 1904, стр. 88, рис. 139. Rostovtzeff, 1922, табл. 10 В.
- ¹⁰⁹ Ханенко, 1900, вып. 3, табл. 56, рис. 3.
- ¹¹⁰ Ханенко, 1899, вып. 2, табл. 31, № 511.
- ¹¹¹ Бобринский, 1894, стр. 45, 94 и 118.
- ¹¹² Ростовцев, 1925, стр. 307—308. Артамонов и Жебелев, 1939, стр. 243—244.
- ¹¹³ Rostovtzeff, 1929, стр. 31, табл. 9, рис. 1.
- ¹¹⁴ Придик, 1911, табл. 2.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Алтайские скифы	3
Теории происхождения скифского искусства	6
Приемы и техника изобразительного искусства алтайских скифов	13
Мотивы искусства алтайских скифов	16
Реалистические воспроизведения животных в круглом рельефе и графике . . .	18
«Звериный стиль»	25
Переднеазиатские элементы в искусстве алтайских скифов	49
Схематизация в изображении животных	59
Орнаментальные мотивы в искусстве алтайских скифов	65
Сложные художественные композиции и ансамбли	71
Назначение скифского искусства	76
Общие выводы	80
Примечания.	87
Список литературы	90

Сдано в набор 29-IV 1948 г. Подписано к печати 8/XII
1948 г. А.12026. 5³/₄ печ. листов. Тираж 5.000 экз.
Бумага 70 X 92 см. 1¹/₁₀. Зак. 275.

21 типография им. Ивана Федорова Главполиграф-
издата при Совете Министров СССР. Ленинград
Звенигородская, 11.

Цена 10 р.